

VERSUCH ÜBER  
CTOR HUGO

VON

HUGO V. HOFMANNSTHAL

NUNC COGNOSCO EX PARTE

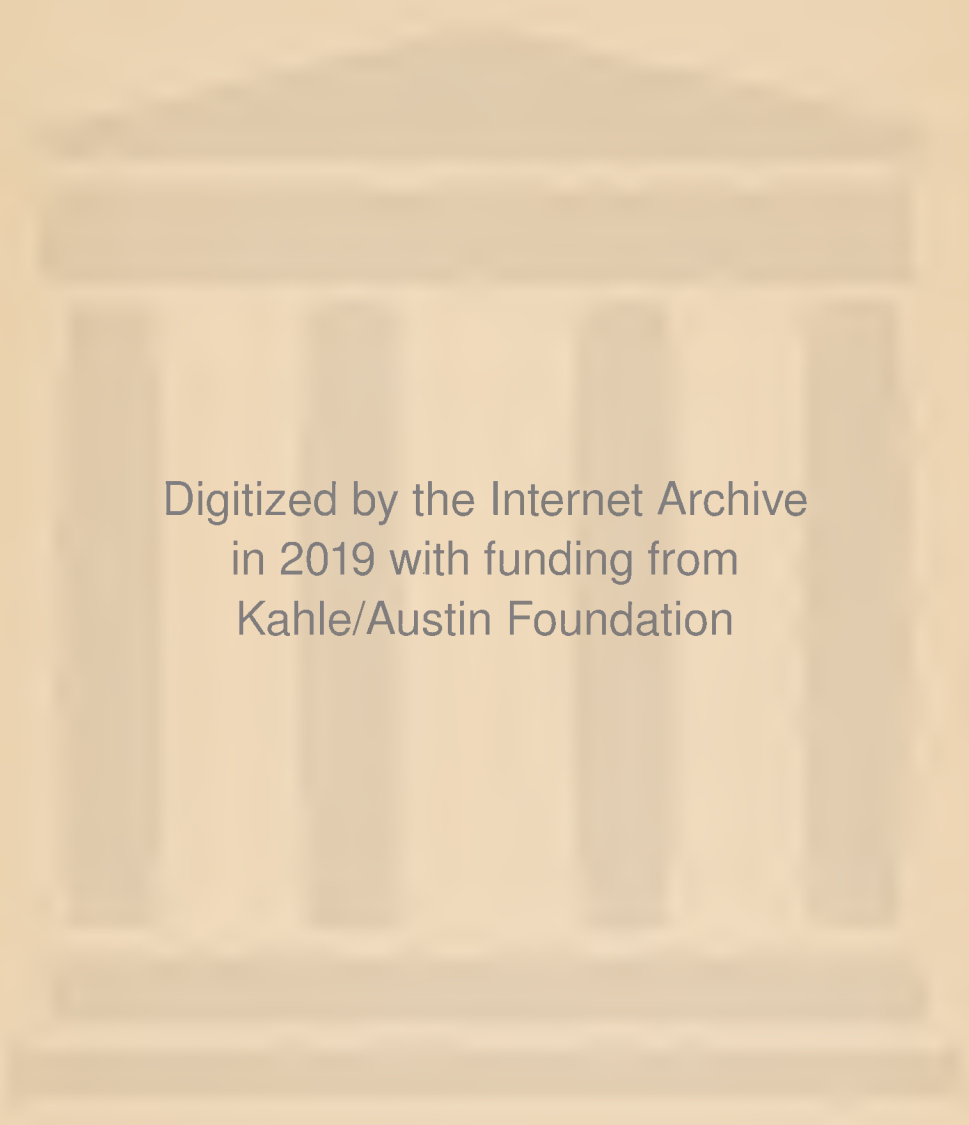


TRENT UNIVERSITY  
LIBRARY

30 —

Trent University Library





Digitized by the Internet Archive  
in 2019 with funding from  
Kahle/Austin Foundation



VERSUCH ÜBER  
VICTOR HUGO  
VON  
HUGO VON HOFMANNSTHAL

PQ 2301. H6



VERSUCH ÜBER VICTOR HUGO  
(1901)

73924



DAZU findet sich unter den Schreibenden und Lesenden nur geringe Neigung: das Einfache höher zu schätzen als das Verworrene, und lieber nach Übereinstimmung zu suchen, als nach Kontrasten. So konnte sich Victor Hugo Zeit seines Lebens derer nicht erwehren, die ihm die Widersprüche seiner Gesinnung und die Sprünge seiner Entwicklung vorwarfen: und er selber, indem er sie mit Heftigkeit abzuwehren suchte, blieb dennoch in einer ähnlichen Auffassung seiner selbst befangen: nur erblickte er eine Läuterung da, wo die anderen ein Herabkommen, und nannte Befreiung, was die anderen Abfall und Renegatentum. Vermag man aber dies alles aus einer gewissen Distanz zu sehen, so ergibt sich: es dürfe, wo das Wirken eines Dichters beurteilt wird, überhaupt nicht so gar viel von Gesinnungen und konsequenten politischen Überzeugungen gesprochen werden, sondern immer und durchaus nur von der Betätigung einer geistigen Kraft, der es, und dies ist das Wesen der künstlerischen Seelenkräfte, eben nur darauf ankommt, sich auszugeben, wobei sie ohne tiefes Bewusstsein der Inkonsequenz von einem Objekte aufs andere überspringt.

In der Tat sehen wir das Publikum, die grosse aufnehmende Menge, solche Widersprüche mit äusserster Toleranz und Geduld hinnehmen und, in diesem Instinkte den Literaten sehr überlegen, nur das Positive und Harmonische beachten.

In gleichem Sinne werden wir uns an das Einfache und Übereinstimmende zu halten haben, um eine grosse nationale Popularität zu begreifen, und sogleich wird für uns, als Fremde, auch jede Versuchung zu einer Kritik wegfallen: denn die Kritik ebenso wie die Verherrlichung ist nur

da am Platze, wo sie auf Lebendige und auf ein Lebendiges, den guten Geschmack, einzuwirken irgend welche Hoffnung hat; die kritische Allure des Ausländers aber läuft immer Gefahr, lächerlich zu sein: denn indem sie den Standpunkt des Allgemeinen, des Menschlichen geradezu einzunehmen vermeint, ist sie doch gerade in den feinsten entscheidenden Schwebungen des Urteils durchaus vom Geschmacke ihrer Nation diktiert und niemals frei von Beschränktheit.

\*

Man wird in der folgenden Darstellung die Einzelheit, das biographische und literarhistorische Faktum, fast völlig vermieden finden: es erschien als anstrebenswert, die leitenden Ideen eines künstlerischen und menschlichen Daseins aufzusuchen, welche freilich weder Ideen im philosophischen, noch im politischen Sinne sind, sondern dem ästhetisch-ethischen Gebiete angehören: die individuellen Tendenzen, welche in der Führung des Lebens und in der dichterischen Produktion sich gleichmässig geltend machen, die aus der Fülle der einzelnen Züge erschlossen, dargestellt aber im Zusammenhange werden können, und deren Einheitlichkeit und tiefe Harmonie eben die literarische Person: Individuum, Werk, Wirkung und Nachwirkung zusammen ausmacht.

I.

LEBENS LAUF  
ALS ENTWICKELUNG DER GEISTIGEN FORM



1802-1830





**D**EM NAPOLEONISCHEN OFFIZIER, Kommandeur Joseph Leopold Sigisbert Hugo wurde 1802 zu Besançon sein drittes und letztes Kind geboren, Victor Marie Hugo. Diesem Kind enthüllt sein Geschick früh die Welt. Der Fünfjährige wird über die Alpen nach dem unteren Italien mitgeführt; achtjährig verbringt er mit der Mutter und den älteren Brüdern ein Jahr in Spanien. Den neapolitanischen Aufenthalt des Kindes füllt dies aus: der Vater ist fast nie da; wochenlang sieht man ihn nicht; für flüchtige Augenblicke ist er da, Frau und Kinder zu besuchen, die ein Palast beherbergt; seine Reiter warten im Hof auf ihn, indes er hastig die Kinder an sich drückt; seine Brust ist funkelnder verschnürt als früher; er ist nun Oberst; der König, der des Kaisers Bruder ist, liebt ihn sehr; er hat ihn zum Gouverneur über eine ganze Provinz gemacht; diese Provinz aber macht ein grosser Räuber unsicher und diesem muss der Vater mit vielen Soldaten nachjagen, von Dorf zu Dorf, von Schlucht zu Schlucht. Diesem Räuber aber wieder haftet ein merkwürdiger Glanz an; man spricht von ihm, wie von einem grossen Herrn; man sagt, der König – nicht der jetzige König, dem der Vater dient, sondern der frühere, der vertriebene, der legitime König – habe ihn zum Obersten und Herzog von Cassano ernannt; aber im Lande nennt man ihn mit einem andern Namen: Fra Diavolo. In dieses aufregende Erlebnis, in das der eigene Vater als Hauptperson verflochten ist, in jene zweideutige, unheimliche und funkelnde, ferne und nahe Gestalt des legitimen Räubers wühlt sich die Einbildungskraft des Knaben; sieht sich dann schnell dem fremden Lande wieder entrückt, an Burgen und Türmen, Türmen

und Städten vorbeinach Hause geführt; und nach zwei Jahren abermals auf dem Wege, diesmal über die Pyrenäen. Wieder liegen da und dort an der Strasse die Orte, die freundlichen und die finsternen, die blühenden und die verfallenen, und drücken ihr Wesen, verschmolzen zu einer lebendigen Einheit mit dem fremdartigen Klang ihres Namens, tief in die Phantasie des Kindes. Das Dorf, wo der Reisewagen auf spanischem Boden den ersten Halt macht, heisst Ernani.

Auf dieser Reise war es, dass sich dem Knaben Víctor Hugo, in einer alten Stadt am Wege, die Architektur einiger gotischer Türme dermassen einprägte, dass er nach vielen Jahren imstande war, sie mit allem Detail zu zeichnen, ohne sie je wieder gesehen zu haben. Es gehörte zur Signatur dieses Knaben, dass ihm das Bauwerk viel bedeuten sollte. Es sollte später zur Signatur dieses Dichters gehören, Bauwerke als ein Lebendiges zu fühlen und einen mächtigen Teil seiner Phantasie in architektonischen Erschaffungen auszuleben. In Burgos verlor sich das Kind in der wundervollen Kathedrale und staunte die Pfeiler hinan; da springt hoch oben in der Mauer ein Türchen auf und ein kleiner Mann tritt hervor, unförmlich und skurril, schlägt ein Kreuz, tut drei Schläge auf eine Glocke und verschwindet. « Señorito mío, es papamoscas », sagt der Kirchendiener, von dem Automaten redend, als wäre es ein lebendiges Wesen. Und später in Madrid – sie wohnen wieder in einem Palast, wie in Neapel – sieht Víctor von seinem Bett aus in einem Nebengemach die goldstarrende Muttergottes mit den sieben Schwertern im Herzen; sieht sie, wie er jene Türme gesehen hatte, um das Bild nie wieder zu vergessen. Er verbringt die vielen unbewachten,

unbeschäftigten Stunden, die geheimnisvollen gähnen-  
den einsamen Stunden eines achtjährigen Kindes, mitten  
in der fremden Stadt, in dem fremden Palast, in der Galerie  
vor den alten Familienbildern des Hauses Masserano. In  
ihren prunkvollen Rahmen, in den Gewändern einer ver-  
gangenen Zeit, hochmütig niederblickend, unnahbar in  
ihrer Haltung, geheimnisvoll in den Gebärden einer ver-  
gangenen Zeit, hauchen diese Spanier eine unendliche  
Bezauberung, einen fieberhaften dumpfen Drang in die  
Seele des kleinen französischen Kindes. Der französische  
Geist empfindet von Zeit zu Zeit das spanische Wesen als  
nahverwandt und doch vor dem eigenen durch eine grö-  
ssere Konzentration, irgend einen fremden herben Duft ro-  
manischen Blutes ausgezeichnet. Er findet jenes Element  
seines eigenen Wesens wieder, das, zwischen erhabener  
Ruhmredigkeit, gaskognischer Anmassung und schönem  
Formgefühl schwankend, am besten vielleicht mit dem  
Ausdruck « panache », als Eigenschaftswort gebraucht,  
bezeichnet werden kann; und er findet dieses Element im  
Spanischen verstärkt und zugleich verfeinert, gewisser-  
massen stilisiert wieder. Und nichts wirkt stärker auf ein  
Volk, als eine solche Verklärung einer seiner Grundeigen-  
schaften. Es ist um dieses kaum definierbaren, aber fast  
in jedem Vers fühlbaren Elementes willen, um dieses spa-  
nischen Tones willen, dass um die Mitte des siebzehnten  
Jahrhunderts der « Cid » des grossen Corneille einen Auf-  
ruhr des Entzückens hervorrief.

Bei frühen Erlebnissen, in welchen ein noch weiches kind-  
liches Erkennen Stücke des Weltwesens erfassen soll, ver-  
schwimmt alles zu einer traumhaften Einheit; hier wird  
die Form des Erlebnisses ebenso wichtig als ihr Inhalt, das

objektive Erlebnis. Die Form des spanischen Erlebnisses war für den Knaben Hugo eine phantastische. Nicht recht als ein Dazugehöriger und nicht recht als ein Ausgeschlossener musste er sich fühlen in dieser spanischen aristokratischen Welt; nicht demütig, denn er gehörte zu denen, die im Augenblick Herren waren über Spanien, und doch nicht ganz sicher, nicht ohne Anwandlungen von Scheu und Ehrfurcht. Wie ein Wrack lag diese prunkvolle, hochmütige, adelige und katholische Kultur da und zeigte ihr Inneres. Es ist der Blick des Fremden, des Eindringenen, des Emporkömmlings, mit dem der Knabe die marmornen Säle, die mit aufregendem Prunk beladenen Altäre im Flamboyant-Stil, mit dem er die Bildnisse der grossen Herren umfängt, und von den Wappenschildern, an denen das Goldene Vlies hängt, die asyndetisch aneinandergereihten Titel, die faszinierenden Namen der Herzogtümer, Marquisate, Grafschaften, Burgen und Lehen abliest. Welche Nahrung für den gärenden Geist eines Knaben! Sich hineinzuträumen in diese gebietenden Gestalten, die Säle und Galerien in einer pompösen Haltung zu durchschreiten, den Arm in die Hüfte gestemmt, ein Schauspieler selbstgeschaffener Träume; ihre grossartigen Titel vor sich hinzusagen, sie in fieberhaftem Selbstbetrug als den eigenen Namen empfinden: « Dies sind meine Namen, Ihr habt es bisher nicht gewusst, Ihr stumm aufhorchenden Wände, Ihr starren Vergoldungen, Ihr hieltet mich für einen Fremden, einen Bedienten, einen Räuber, vernehmet:

Dieu .....

M'a fait duc de Segorbe et duc de Cardona,

Marquis de Monroy, comte Albaterra, vicomte

De Gor, seigneur de lieux dont j'ignore le compte.



Je suis Jean d'Aragon, grand-maître d'Avis, né  
Dans l'exil.....»

Ja, in diesen kindischen Ausschweifungen der Phantasie rührt sich das, was die geheime innerste Triebkraft ausmachen soll für jene späteren glänzenden Ausschweifungen der Phantasie, die man die Werke des Dichters nennen wird: hier werden, unter Schauern einer halbwillkürlichen Träumerei, die Keime jener Gestalten empfangen: des Hernani, des Ruy Gomez vor den Bildern seiner Ahnen. Aus der faszinierenden Antithese dieses Dastehens als ein Eindringling, dieses Verflochtenwerdens in fremde uralte prunkvolle Schicksale, dieses Fremd- und Daheimseins gehen die Reime jener berühmten Antithesen hervor, die wir als die Schicksale des Hernani, des Ruy Blas, des Findlings Didier kennen, jenes Gewühls von Verkleidungen, vertauschten und verheimlichten Namen, irrtümlichen Morden und ergreifenden Erkennungen, alles das umwoben mit der Atmosphäre aristokratischen Lebens, einer geheimnisvollen Etikette, prunkvoller Gebundenheit. Es ist der Zauber des als Vergangenheit empfundenen ancien régime, ein Zauber, ein Reichtum an Gefühlsnuancen, wie ihn das ancien régime als Gegenwart nie ausgeübt hat; denn in den Werken des achtzehnten Jahrhunderts, auch in dem des Restif de la Bretonne etwa, die direkt das Emporkommen eines Niedrigen in höhere Sphären zum Gegenstande haben, ist keine Spur von dieser Zauberwelt. Der spanische Aufenthalt enthält noch ein kleines Erlebnis, welches zu den formgebenden gehört, zu jenen, die symbolisch wirken und als Symbol im Kopfe weiterleben, bis sie als symbolische Gestalt dichterisch ausgedrückt worden sind. Victor und sein Bruder Eugène waren in

Madrid für eine Zeit in einem adeligen Erziehungsinstitut untergebracht. Wie sie am ersten Morgen in dem grossen allgemeinen Schlafsaal erwachen, steht vor ihrem Bett eine sonderbare Gestalt, ein buckliger Zwerg mit rotem Gesicht und struppigem Haar. Er hat eine rote Leinenjacke, Hosen von blauem Samt und gelbe Strümpfe. Er ist im Hause, um den Zöglingen kleine Handreichungen zu leisten. Und er ist vielleicht dreimal so alt als diese Zöglinge. Wenn sie mit ihm unzufrieden sind, rufen sie ihn: Buckel! Corcova! Wenn sie zufrieden sind, rufen sie ihn: Corcovita! Er grinst häufig, aber in seinen Augen ist ein tiefschmerzlicher Ausdruck. Welche Welt von einander zerfleischenden Widersprüchen liess sich in dieses Geschöpf hineinräumen! Es war wie geschaffen, mit jener anderen zwerghaften Figur in eines zusammenzufließen, mit dem ewig trippelnden Bewohner der Kathedrale von Burgos. Hier schwimmen die nebelhaften Umrisse einer Gestalt, die nach und nach Quasimodo, Triboulet, Gaucho heissen soll; hier wird in einer vagen Erregung der Phantasie, die noch keine begriffliche Formulierung gestattet, jene Berechtigung des Grotesken, als eines Symbols des Zwiespältigen in der Welt, vorausempfunden, deren Formulierung in der Vorrede zu Cromwell achtzehn Jahre später die innerste Triebfeder einer Revolution des Theaters werden wird. Der spanische Aufenthalt findet sein Ende 1812 mit dem Zusammenbruch der Herrschaft Joseph Bonapartes. Die Wohnung in Paris, Impasse des Feuillantines, welche man nach einjähriger Abwesenheit wieder betrat, war eine gewöhnliche Mietwohnung; aber sie hatte einen grossen Garten, einen üppigen, verwildernden Garten, und in der Erde dieses Gartens wurzelt die wundervolle Intimität

Hugos mit den Bäumen und den Blüten, den Vogelnestern und den Sternen, wurzeln jene Tausende von Verszeilen mit ihrer magistralen Fülle und Gedrängtheit, jene Tausende von Metaphern, in denen das Leben der Natur in seiner gesteigerten sinnbildlichen Leuchtkraft aufgefangen ist. Ein Garten ist die grosse Natur à la portée eines Kindes. Er bietet den unheimlich kriechenden Wurm, die lauernde Spinne, das hinhuschende Wiesel, die atemlos belauschte nistende Meise; er enthält die unerschöpflich geheimnisvollen Geräusche der Zweige, des Windes und des Wassers; die unergründlichen Geräusche des Morgens, des hohen Tages und der Nacht; die grellen Sandstellen, wo das Übermass des Lichtes eine Art panischer Trunkenheit hervorruft, und die tiefen Schattenstellen, die nie ganz leer von phantastischen Gestalten sind; er verschenkt alle Genüsse der Einsamkeit und einer unendlichen faunischen Geselligkeit, und nachts wölbt sich über ihm der erhabene dunkelblaue Abgrund, und das starrende Licht der Sterne gleicht dem Niederblicken übermenschlicher Augen. Wenn in dem Kinde, zu dem hier die stumme Kreatur in Tausenden von gebrochenen Lauten spricht, das Genie der Sprache schlummert, so sind dies die Stunden, die mit heimlich bildender Gewalt in seinem Gehirn jene Konkordanz hervorrufen, die einmal den Dichter befähigen wird, in der Vokalisation seines Verses alle Schwankungen von Licht und Schatten auszudrücken, im Rhythmus und in der Zusammenstellung der einen Vers erfüllenden Konsonanten alle Suggestionen von Weichheit und Härte, von gleitender und schreitender Bewegung, von Gewühl und Aufschwung, von Wollust und Erhabenheit zu finden. Eine fast unkontrollierte Lektüre bevölkert dieses Garten-

leben mit seinem Gewühl von Gestalten: der Neunjährige las den Tacitus, nicht minder geläufig den Vergil und Lucrez, dazwischen die Märchen der Tausend und Einen Nacht. Dem Elfjährigen war eigentlich alles freigegeben: er liest durcheinander Voltaire und Rousseau, den ganzen, und Diderot, und den Chevalier Faublas neben den Reisen des Kapitäns Cook. Die Verschmelzung zahlloser traumhafter Gestalten mit dem lebendigen Traume der Natur, aller dieser Gestalten aus den Büchern, der erhabenen und der lasziven, der heroischen und der idyllischen, und jener Gestalten von den Bildern in Spanien, und jener kaum-mehr-Gestalten, der Götter des Lucrez, ihrer aller Verschmelzung mit der Sehnsucht der Sternennächte und der Fülle der Sommertage, mit den Spielen der Sonne und des Schattens: das mag die Arbeit dieses gärenden Kopfes in jenen Jahren gewesen sein: und Fülle der Gestalten, so innig verschmolzen mit der Fülle der Naturerscheinungen, dass die gemalten Hintergründe des Theaters zu enge werden, dass dramatische Konzeptionen in episch-lyrischen, manchmal in dithyrambischen Formen sich ausleben müssen: das ist die Signatur der reifsten und machtvollsten Kunstwerke des Dichters Victor Hugo. So schliesst sich hier der Zauberkreis der Kindheit, wie er soll: nichts wird später in dem Manne sein, was nicht in dem Kinde war; es war hier als ein dumpfer Drang, als halbwillkürliche Halluzination, als wacher Traum; und es war hier auch im ganzen, als eine geheime Prägung, jener vergleichbar, welche den Samen zwingt, sich zu einem solchen und keinem anderen Gebilde zu entwickeln; jene innere Form, welche einem fast durch sechzig Jahre nicht versiegenden dichterischen Hervorbringen seine Richtung zu



geben bestimmt war; nicht auf Gestaltung vor allem hinzustreben, auch nicht auf Verknüpfung, sondern sich auszuleben im Schwung der Rede, sich zu ergiessen in einem rhetorischen Strom von solcher Mächtigkeit, dass er alle Zuflüsse der Reflexion aufnimmt und mit sich reisst, und in den glänzenden Wellen der Gleichnisse Himmel und Erde im Dahinfluten spiegelt.

Es muss nun eine Epoche folgen, wo der Geist, einer inneren Fülle dumpf versichert, aber jeder Fähigkeit des Ausdruckes bar, mit unbeholfener Dreistigkeit an alles Hand legt, mit allem, wie Kinder tun, zum Munde fährt, was nur sich bietet; was nur geformt ist, meint er, müsste auch ihm zur Form verhelfen, was von ihm nachempfunden werden kann, auch die erstarrte übervolle Welt der eigenen Empfindungen entbinden. So entsteht ein Gedränge scheinhafter Hervorbringungen, an denen nichts eigen ist, als ein starker eigensinniger Drang. Es füllen sich Hefte mit Tragödien und Episteln, Madrigalen, Hymnen und Akrostichen; neben Versen, die von Delille inspiriert sind, findet sich eine Ines de Castro, ein halbes Puppenspiel mit Zwischenspielen, kindlich dem Calderon nachgeschrieben.

Hier aber beschäftigt uns nur, was mit formgebender Gewalt an irgend einem Punkte, aus Realität der Erlebnisse hervorbrechend, sich der werdenden Individualität so stark bemächtigt, dass es stückweise und allmählich ihre Weltanschauung zur Reife bringt. So berührt uns in allen jenen Heften und Blättern nur die Aufschrift einer einzigen sonst leergelassenen Seite: « Je veux être Chateaubriand ou rien », hingeschrieben 1816. Denn ein grosser Dichter der mitlebenden Zeit wirkt auf den Knaben, der ein Dichter zu werden bestimmt ist, nicht allein literarisch, sondern

vor allem als eine Macht des Lebens. Ja vielleicht dürfte man sogar aussprechen, dass literarisch das, was an ihm schwächlich und vergänglich ist, einen besonderen Zauber ausüben kann, dass also auf dem mystischeren Gebiete der Wirkung des Lebendigen auf den Lebendigen das Eigenste und Wahrste der Individuen auf einander zu wirken kommt.

So wirkten auf Victor Hugo in der Zeit, die auf 1815 folgt, ja bis gegen 1848 hin, zuerst Chateaubriand und dann Lamartine. Wie immer geartet die Epoche sei, es pflegt auf dem unreifen, phantasievoll angelegten Geist die Gegenwart zu lasten; ihre Qualität des Unmittelbaren wird als Druck empfunden, ihre Vielfältigkeit als quälende Verworrenheit, ihr Verhältnis zur nächsten und zur weiteren Vergangenheit als ein unglückliches, verfehltes: da werden diejenigen, welche solchen Druck der Verhältnisse für sich zu überwinden verstanden, welche aus solcher Verworrenheit zu einer eigenen und grossen Form des Daseins zu gelangen vermochten, recht eigentlich und im Innersten als Befreier erkannt, und wie sie es anfangen, aus sich etwas zu machen, das stellt sich, aus einer Entfernung, welche nur mehr die grossen Linien zeigt, so rein und so schön, so ergreifend und grossartig dar, dass es, als der rechte Mythos, zugleich mit der Gewalt der Wahrheit und der Zaubermacht der erfundenen Fabel wirkt.

Der Charakter Chateaubriands war ganz auf den Begriff der Grösse gestellt. Geboren aus uraltem Geschlecht; eine Jugend, von wilden Stössen des Schicksals hin- und hergeworfen; das Mannesalter ganz damit erfüllt, Macht zu üben und Macht mit jähem Entschluss von sich zu werfen; eine grossartige und hochmütige Haltung, in jeder Gunst

und Ungunst des Schicksals bewahrt; ein Greisenalter voll melancholischer Erhabenheit, unverhohlener Verachtung der Welt, pompöser Vereinsamung: so zeichnete sich diese Gestalt über dem Horizont der Heranwachsenden ab. Lammartines Gestalt daneben: von minder dunklem Metallglanz, weicher, verführerischer. Eine glänzend leichte, halbverträumte Jugend; der ungeheuerste Erfolg an der Schwelle des Mannesalters, eine grenzenlose Popularität, in der sich die heterogensten Elemente vermischen, ja wie ein verlockender Duft, zusammengemischt aus allen unbestimmten schwebenden Aspirationen der Epoche; und dem eigenen Ruhm, der eigenen Künstlerschaft gegenüber eine eigentümliche Haltung: die Haltung eines Dilettanten, dessen wahre Bestimmung ganz wo anders liegt; der hinreissendste Dichter seiner Zeit, umschwebt von der vagen Präsuntion, eigentlich ihr grösster Staatsmann zu sein, ihr geborener Lenker und Gesetzgeber, Priester, Prophet, König-Philosoph.

Die Grundform nun dieser beiden bedeutenden Talente ist das Rhetorische. War durch die Revolution von 1789 schon die Macht des Wortes in einer unerhörten Weise demonstriert worden, so dass man es auffassen konnte, damals wären von Tag zu Tag Existenzen durch das Wort emporgetragen und durch das Wort wieder vernichtet worden; es wäre das Wort, als Träger des Begriffes, auch der einzige Träger der unumschränkten Gewalt gewesen und hätte fortwährend allein über Tod und Leben entschieden; es wäre das Feindlichste durch Überredung für eine Zeitlang zusammengehalten und das Nächstverwandte durch dämonische Gewalt der Rede auseinandergetrieben worden – so hatte das Kaiserreich zwar die Wucht der öffentlichen

Rede für eine Zeitlang niedergedrückt, sich selber aber einer ganz eigenartigen, eindrucksvollen Rhetorik zu seinen Edikten und Bulletins bedient, welche einen römischen Ton nachahmte und die französische Phantasie sehr stark traf; und von der Restauration an durchdringt das Rednerische erst recht die ganze Epoche. Die einen Parteien als die Fordernden, die anderen als die Zurückfordernden fühlen sich als Anwalt und Gegenanwalt. Die grossen Geister der Reaktion, Bonald, de Maistre sind durchaus Rhetoren und gleichfalls die jungen Verfechter einer noch kaum definierbaren Gegenbewegung suchen durchaus mehr zu überreden als zu überzeugen. Die «Martyrs» sind keine Darstellung, sondern eine Predigt; «le Génie du Christianisme» ist eine Predigt; und Chateaubriand hat Bonald als den Mann bezeichnet, als dessen Rivalen er sich fühlte. Unter dem Kaiserreich hatte ein einzelner, Paul Louis Courier, der ehernen Redeweise der Gewalthaber mit einer schwirrenden befiederten Beredsamkeit mutig entgegengewirkt, schliesslich mit einer Rede über die Freiheit des Redens, dem «Pamphlet der Pamphlete» sich unvergesslich gemacht. Nunmehr, wo unabsehbar viel Neues auseinandergelegt, entwickelt, verteidigt sein wollte, bot sich von England her das schöne Muster einer vielfältigen, besonnenen, grossen Versammlungen gemässen Rhetorik. Von so vielerlei Seiten strömt zusammen, was gehört werden will, Aufmerksamkeit erzwingen oder erlisten will: und so entsteht aus der Vereinigung des Vielfältigen das neuartige polymorphe Gebilde, die moderne Zeitung. Wie jede neue Form, Geistiges zu betätigen, zieht auch diese fürs erste alle Strebenden, alle Begabten zu sich heran. Jede ausgesprochene Gesinnung, jede einer individuellen



Färbung sich bewusste Persönlichkeit, ja auch das Gedicht drängt sich hier heran, will von hier aus sich geltend machen. Und so entzieht auch das Gedicht, entzieht auch der Dichter sich nicht einer Einwirkung des journalistischen Geistes. Mögen seine Gleichnisse ihn immerhin ans Ewige und Bleibende knüpfen, dauernde Gedanken über den Tag hinausdeuten, so will er doch mit irgend welcher unmittelbar packender Gewalt auch in den Tag hinein wirken und unter den Beredten der vor allen Beredte sein. Er wählt den Gegenstand, der in aller Munde ist: das Ereignis, das den Tag erfüllt. Und er lernt es mit jenem Pomp, jener irdischen Grösse zu behandeln, die ihren Platz unter dem Gewühl des Gegenwärtigen mit Wucht behauptet.

So entstehen jene berühmten Oden auf den Hingang des einen, auf die Krönung des anderen Königs; so jene berühmtere auf die Säule des Vendômeplatzes; die einen dem « Moniteur » hingerückt, die andere dem « Journal des Débats »; und wahrhaftig in beiden Fällen ihrer Umgebung durchaus angemessen: durchaus der Gegenwart angehörig, durchaus real, durchaus französisch, durchaus 1824, 1825, 1827, die wechselnden Stimmungen eines Kulturmittelpunktes, das Hin- und Widerzüngeln der Flammen eines Lebensherdes genau verkündend; prunkvoller, hinreissender Ausdruck dessen, was viele fühlen, nicht zu tief, um von sehr vielen erfaßt zu werden. Indem dies aber für Victor Hugo die Form des ersten Triumphes wird: nicht eben die Gemüter erschüttert, nicht eben die Seelen aufgewühlt zu haben, sondern eine minder geheimnisvolle Leistung von deutlicherer, sinnfälligerer Wirkung: vielen zu Dank gesprochen zu haben, vielen das Wort von der Zunge genommen zu haben, so wirkt dieser Triumph

wieder zurück, und Anlage und Erfolg, einander in Wechselwirkung steigend, rufen ein starkes Selbstbewusstsein hervor, der gottgesandte Sprecher für viele zu sein, der Anwalt, der Vermittler, der geborene Wortführer, der Prophet, dessen Platz neben oder etwa über dem Könige ist. Wer aber in sich irgend eine Form der Wirkung auf die Welt als die von Anlage und Schicksal begünstigte erkannt hat, dem ist gleichsam der Gebrauch eines inneren Organes erschlossen und er fühlt sich gedrängt, die erreichbare Wirkung mit wiederholter Anspannung, mit gesteigerter Sicherheit, allmählich mit Routine herbeizuführen. Ein allgemeines Bedürfnis auszusprechen, einem herrschenden Missbrauch sich entgegenzustellen, einem vereinzelt ungerechten, unverschuldeten Missgeschick Milderung zu verschaffen, dazu fühlt er sich verpflichtet und berechtigt. Hier empfindet er eine besondere beglückende Harmonie, indem er gleichzeitig seiner eigensten Kunstform, dem Rhetorischen, genügen, und als ein Handelnder sich ausleben kann. So sehen wir Victor Hugo mit einem kleinen Buch, halb Pamphlet, halb darstellendes Kunstwerk – wir meinen jene berühmten « letzten vierundzwanzig Stunden eines zum Tode Verurteilten » – diesem doppelten inneren Antrieb Genüge leisten; wir vernehmen, er wäre ein anderes Mal um Mitternacht in das Vorgemach des Königs eingedrungen, und habe mit vier Versen, hastig auf einen Bogen Papier hingeworfen, und mit der Gewalt seines Namens vom Könige in der äussersten Stunde die Begnadigung eines hochsinnigen und edlen politischen Verbrechers durchgesetzt, dessen Todesurteil schon unterschrieben war.

Erlebnis und Erfolg haben die tiefere innere Wirkung, dass

sie dem Einzelnen das Allgemeine aufschliessen, vor allem ihm die Augen öffnen für das Geistige, Mächtige, welches dem Allgemeinen lebenerhaltend innewohnt. Indem er wirkt, vermag nun erst das Latente auf ihn zu wirken und so kann man sagen, Kultur fange erst für den zu existieren an, der selber angefangen hat, Kultur zu fördern. Mit wachsendem Staunen, mit sich steigender Ehrfurcht wird er rings um sich den geistigen Besitz seines Volkes aufgetürmt sehen, überall das Rohe, das Zufällige für ausgeschlossen erkennen, einer grenzenlosen Übereinstimmung zwischen Gehalt und Form tausendfach auf Tritt und Schritt gewahr werden.

Er wird nun, gleichsam mit neugeborenem Auge, in den grossen Dichtern seines Volkes zu lesen beginnen, und was ihn früher als Form, gewissermassen als eine Umhüllung des Lebens, mehr belastet als erfreut hat, das wird er nun als das höchste Geistige erkennen, als das innere Notwendige, worin sich für den mündigen Geist die wahre Gewalt und Wesenheit eines Dichters ausspricht. Und er fühlt sich am tiefsten beglückt, wenn er in sich mit jenen höchsten und höchstgeschätzten Produkten eine Übereinstimmung der Grundformen entdeckt, in sich die Regungen einer überindividuellen, durch die Jahrhunderte hin wirkenden Geistesbeschaffenheit lebendig und mächtig spürt. Beruhigt und gehoben, ja bis zur Überhebung aufgemuntert, fühlt er sich jedem Stoff gewachsen, weiss er sich fähig, auch das Unscheinbarste in einer grossen Manier zu behandeln und auch ins Übergewaltige noch Ordnung und Steigerung bringen zu können.

Muss aber endlich mit Namen genannt werden, welche nationale Grundeigenschaft, welche eigentlich französische

vis poetica Victor Hugo in sich fühlen konnte, inwiefern er sich im Einklang erkennen durfte mit den grossen schöpferischen Geistern seines Volkes, so nennen wir die Gabe der Ordnung und des Masses, jene Disposition des Geistes, der sich in Symmetrie und Antithese auslebt; und dies in so hohem Masse, dass die Antithese allmählich zur Grundform seiner dichterischen Konzeption, ja zur Grundform seines Denkens überhaupt wird.

Hier nun spricht der die Generationen verbindende konservative Geist der Dichtkunst, hier führt eine ungebrochene Linie von Racine und Bossuet, über Montesquieu, über Voltaire zu Hugo.

\*

WER gross von sich denkt, will sich zu allem Grossen in ein Verhältnis setzen. Wird dieser Drang einen Deutschen etwa zur Versenkung in die Grösse der Natur und des Geistes hinleiten, einen gross angelegten Engländer vielleicht vor allem zur Betätigung im äusseren Dasein oder zur Überwindung und Beherrschung natürlicher Kräfte antreiben, so ist im französischen Geist der politisch-historische Begriff des grossen Mannes, des grossen Volkes so hoch gesteigert und lebendig, dass für jeden hierin der Gegenstand leidenschaftlicher Teilnahme schon offen darliegt. Die Grösse der Nation im Inneren zu fühlen und vielfach auszusprechen, ist gleich ein Ausgangspunkt rhetorisch-poetischer Betätigung; unendlich mehr Befruchtung der Phantasie aber gibt die einzelne grosse Gestalt, die anerkannte Grösse, in ihren tausend Zügen zum Mythos erhöht; so steht die Phantasie jener Epoche unter dem Zeichen der Napoleonischen Gestalt.

Hier war noch jene Nähe, noch ein Hauch von Wirklichkeit,



der eine grenzenlose Unmittelbarkeit der Darstellung gestattet; und zugleich ein so schnelles Hinschwinden der kaum mehr glaublichen Realität, ein solches Zurückkrücken in eine erhabene historische Perspektive, dass das erhabenste Gleichnis, die kühnste Allegorie nicht unangebracht erschien. Hier war zugleich ein mysteriöses Element, und äusserste Volkstümlichkeit. Man sprach von dem « Menschen »; der « Sohn des Menschen » war die geheimnisvoll durchsichtige Bezeichnung für den Herzog von Reichstadt; und man konnte die Anekdote, das Volkslied hören, in welcher jener geheimnisvolle Grosse mit der äussersten Vertraulichkeit behandelt war. So prägte sich in Millionen Köpfen ein Begriff der Grösse aus, an dem die gemeine und die erhabene Phantasie gleich viel Anteil hatten. Es erhielt von hier aus das Gemeine eine unerhörte Veredelung und das Sublime eine ungläubliche Realität. Was aber einmal mit Lebendigkeit begriffen ist, eine solche Erscheinung wirkt nach allen Seiten hin wie eine Springwurzel: die ganze Starrheit der Vergangenheit, der Geschichte war gelöst und alle darin eingeschmolzene menschliche Grösse bewegte sich empor. Man hatte in den Schicksalen jener einen Gestalt ein ungeheueres Schauspiel vor sich, das tausende anderer Schicksale in sich schloss, tausende von Lebenslagen enthüllte, alles Menschliche blosslegte. Das Verhältnis des Einzelnen zu der Masse, des Emporkömmlings zum Hergebrachten, des Herrn zu Dienern, alles zeigte sich in einem neuen grossartigen Lichte. Die Individuen, die Stände, die Nationen, im Innersten aufgewühlt und durcheinander geworfen, brachten ihr Tiefstes zur Geltung; Begeisterung und Undank hingen sich masslos an jene grosse Gestalt; dieses grandiose Emporkommen und

grandiose Hinabsinken, das tragische Verhältnis zur eigenen Vergangenheit, worin der Keim jenes Unterganges zu suchen war, bot das erschütternde Schauspiel des unentrinnbaren, von innen nach aussen wirksamen Verhängnisses. Es ist bekannt geworden, wie sich Goethe vom Anblick dieses Meteors durchschüttert und erhoben fühlte.

Dem aufgewühlten Boden entstieg nun überall die erhabene Vergangenheit; man wusste, was Grösse war und erkannte ihre Züge in vielfachen Gestalten. Ja man hatte gesehen, wie sich der einzelnen Äusserung, der einzelnen Handlung des Lebens eine pompöse und immer unerwartete Grossartigkeit zuteilen lässt, eine gewisse abrupte Monumentalität, sehr verschieden von der traditionellzeremoniösen Grossartigkeit des anciens régime. Ein Streben nach solcher Monumentalität, dies ist das Treibende, das Formgebende, sobald Hugos Produktion, das Bereich des bloss Rhetorischen verlassend, auf Gestaltung auszugehen anfängt. Das frühe Produkt eines solchen Strebens ist die erste Fassung des Romanes «Bug-Jargal», ein Werk des achtzehnten Lebensjahres. Hier ist fast jedes Menschliche, jedes Mögliche unterdrückt: und in einer dünnen gespenstischen Atmosphäre zucken die aufs äusserste getriebenen Motive der erhabenen Aufopferung, des heroischen Worthaltens hin und wider; ja es fehlt nicht an einem mysteriösen grossen Hund, in welchem gleichsam die von der Erhabenheit des Vorganges hypnotisierte stumme Kreatur sich ausdrückt, sowie an einer schwarzen Fahne, als ein Requisit des dunkelsten Schicksals, das doch einen gewissen Pomp der Form nicht entbehren kann.

Steigen wir aber von dieser kindlichen Konzeption zu einer reicherem, reiferem auf, so finden wir in «Notre-Dame de

Paris» als adäquaten Ausdruck des Monumentalen gleich ein Monument selbst in den Mittelpunkt des Ganzen gestellt. Denn die Kathedrale ist wirklich die Heldin des Werkes; die Erhabenheiten ihrer Architektur sind gleichsam als versteinerte erhabene Handlungen wirksam; sie redet aus ihren Formen und wirkt gewaltig durch ihr Dasein. Ja sie hat in der bekannten grotesken Gestalt zugleich ihr Widerspiel, ihren Diener und ihren Liebenden.

Findet sich aber endlich in einer glücklichen Epoche die ganze sonst verstreute Kraft der Phantasie zu einem grossen Werk zusammen, so sehen wir «Hernani» entstehen und erkennen die schönste Vereinigung vielfacher Elemente: hier ist jener spanische Ton, in den sich so viel Stolz und so viel Farbe zusammendrängen lässt, der so viel pittoreske Kühnheit und so viel Distanz erlaubt; hier ist in der Gestalt Karls VI. jene monumentale Grösse, jenes mystische Herrschertum, worin sich die Farben der Ferne und der Nähe vermischen, jene Erhabenheit, deren bewusstes Erwachen wir belauschen und die sich in architektonischen Phantasien austräumt, die Welt als ein mystisches Bauwerk erkennend; hier ist das Herabsteigen der Gegenwart zu den erhabenen Gräbern der Vergangenheit; hier ist ein geheimnisvoller Kaiser, Demütiger der Könige, und in ihm, als die Signatur seines Wesens: eine ungeheure Hingabe für ein ungeheures Ziel.

Und diesem gegenüber: der edle Räuber, der Unabhängige, den ein Wort bis zur Vernichtung bindet, Hernani, eine Welt von inneren Antithesen, hineingeworfen in eine Welt von äusseren Antithesen. Und als der Dritte, jener gleich widerspruchsvolle Greis, mit seiner wundervollen Rede vor den Bildern seiner Ahnen, aus der der Zauberhauch

der Vergangenheit entgegenschlägt. Und in die einzige weibliche Gestalt alle Süßigkeit, alle Sehnsucht, die in einer Epoche lebt, zusammengepresst: in ihr das Element der Musik, eine Hingebung, die kaum mehr französisch ist; nicht Chimène, nicht Athalie, noch viel weniger Célimène; vielmehr Desdemona, Imogen, ein Hauch von Fremdheit, und in ihrer grossen Szene im fünften Akt, der ganz ihr gehört, ein unerhörtes Eindringen der Natur ins Drama, eine solche lyrische Trunkenheit, dass die Schauer des höchsten Glückes mit denen des Todes zusammenrinnen, und ein etwas, fast wie Musik das Trauerspiel auflöst. Und dies alles getaucht in eine Atmosphäre voll kühner Anachronismen, alles zusammen ein Bild des eigenen Inneren, ein Bild des Augenblicks, der innere Gehalt der Epoche in Gestalten hingeworfen, ein Bild Frankreichs von 1830, das sich im Lichte der Poesie zu einem erträumten Weltbild erweitert.

Fragen wir uns aber, hier, wo wir eine Entwicklung nicht vom Standpunkt der literarischen Kunstgeschichte, sondern zuerst vom Standpunkt des Lebens aus betrachten wollen, wessen es noch bedurfte, um aus dem Jahre, das ein solches glückliches und charakteristisches Dichterwerk ans Licht brachte, erst wirklich Epoche zu machen, um dieses 1830 mit jenem 1650, dem Jahre der ersten Aufführung des Cid, zu gleicher Bedeutung zu bringen, so müssen wir uns sagen: es lebte damals, das Dichterwerk aufzunehmen und seine ganze Gewalt auf sich wirken zu lassen, eine junge Generation. Dies klingt freilich halb geheimnisvoll oder paradox: denn scheinbar ist fortwährend und immer gleichmässig die Masse der Lebenden aus reifen und unreifen, abgeschlossenen und strebenden Existenzen



zusammengesetzt . Im geistigen Leben aber gewinnen Gruppen eine grosse Bedeutung, die für einen kurzen Zeitraum sich zusammenschliessend, das Lebensgefühl einer bestimmten Lebensstufe, vor allem das der Jugend mit Deutlichkeit und Fülle aussprechen . Von solchen strömt eine Wärme in alle Lebenskreise über; neue Wahrheiten werden mit Leidenschaft erfasst und alte als neu begrüsst; die verschiedenen Formen und Betätigungen des Daseins werden einander wie mit verjüngten Augen als Verwandte gewahr, und für einen Augenblick scheint wirklich die Epoche, nicht die Einzelnen, die Wenigen, vom Feuer der Jugend zu glühen . So war die Generation von 1830 .

Es ist im tiefsten Schicksal des Einzelnen, ob er bestimmt ist, mit den Höhepunkten solcher geistig-geselliger Phänomene zusammenzutreffen, oder etwa ihre absinkende Bahn erst zu durchkreuzen .

Hier war es Victor Hugo bestimmt, mit der Fülle seiner produktiven Kraft in die Fülle der Epoche zu treffen; und hier konnte sich, von einem ungeheueren Widerklang umtönt, in ihm die Vorstellung der eigenen geistigen Macht übermässig steigern . Er hatte sich gewöhnt, seine Phantasie auf die Darstellung des Grossen hinzutreiben; menschliche, endlich göttliche Grösse zu begreifen, zu verkünden, dies lernt er schnell, halb unbewusst für seine Prärogative ansehen . Nun lebt im Begreifen das Element des Eindringens, Sichversenkens, Nachahmens; völlig Verstehen ist ein teilweises Sichidentifizieren . Aber jeder solche psychische Vorgang ist nach beiden Seiten in doppeltem Sinne wirksam; der begreifende Geist formt sich sein Weltbild und hier sehen wir den Dichter stets verführt, den dauernden Gestalten, die er verherrlicht, ja den erhabenen Ideen,

den Emanationen der Gottheit, die er im Universum aufzeigt, zuviel von den eigensten Attributen seines Wesens zuzuweisen, am meisten von jener Beredsamkeit, durch die er sich so gewaltig wirksam fühlt.

So hinterlässt das glänzende Jahr, welches nach innen und aussen Epoche macht, als bleibende Erbschaft ein mächtig geschwelltes Bewusstsein: Der Begriff des Dichters von sich selbst hat etwas Monumentales angenommen; die Grösse zu verherrlichen, das Allgemeine auszusprechen, fühlt er sich berufen. Vaterland und Menschheit, Gerechtigkeit, Freiheit, Schicksal, Dasein, Gottheit, diese fast grenzenlosen Begriffe, werden in seiner Dichtung immer bedeutender. Da er in sich aber die Macht fühlt, diesen ungeheueren aber vagen Worten durch rhetorische und bildliche Gewalt der Rede zur Lebendigkeit zu verhelfen, ihnen Wirkungskraft einzuhauchen, da er sich gleichsam als der Bildner, als der Träger der gewaltigen Gefässe fühlt, welche das höchste Sittlich-Geistige der Menschheit enthalten, so ergreift ihn Ehrfurcht vor sich selbst und der Begriff des Genius, nicht ganz deutlich von dem Begriff der eigenen inspirierten Persönlichkeit gesondert, wird ihm, nächst Gott, zum höchsten.

Von der anderen Seite her ist ihm aber der irdischen Dinge Mühsal und Last sehr wohl bekannt. Er ist ein Arbeiter, wie wenige, die je gelebt haben. Der riesige Reichtum seines Materials, die Breite und Tiefe seines Wortschatzes, bedingt eine Riesenkraft des Zusammenhaltens. Durch ein chaotisches Finstere sich mit Titanenkräften durchzuwühlen, aus widerstrebendem Material Gewaltiges aufzubauen, aufzutürmen; das Vorschwebende mit endloser Anstrengung festzuhalten und in unerschöpflichen

Kämpfen das Feindliche, Widerstrebende, Verworrene abzuwehren : solche geistige Kämpfe sind das eigentliche Medium seines inneren Lebens . Sie waren ihm die Quelle einer schrankenlosen Metaphorik, die alle Formen, gewaltige Kraft auszuüben, in sich schliesst ; aus diesem Grunderlebnis heraus, mit dem sein Dasein durch sechzig Jahre erfüllt war, fühlte er sich jeder schaffenden Kraft verwandt, von der titanisch dumpfen Erdkraft bis hinauf zu jener höchsten ordnenden, Gott.





1830-1851



DAS Gebiet der Künste aber ist ein eingeschränktes, und in breitem Bette fließt die Zeit dahin. Jeder will leben, so muss er denn handeln; und will er für sein Handeln einen Erfolg absehen, und graut es ihm, Kräfte und Leben unfruchtbar zu vergeuden, so muss er schon im Geistigen der Epoche sich orientieren, muss schon bestrebt sein, eine Übereinstimmung mit seiner Zeit in sich herzustellen. Denn es gibt keine Frage des praktischen Lebens, man stelle sie noch so einfach, kein alltägliches unscheinbares Warum und Wie des Handelns, das nicht mit allem Fraglichen, allem Problematischen der Epoche unlöslich zusammenhänge, und wer seiner Zeit mit Anstand und Wahrheit gegenüberzustehen verlangt, den treibt es unerbittlich in die Tiefe der Probleme.

Jene damalige Zeit stand als eine schwankende zwischen schwankenden Epochen. Man wird aus grösserer Entfernung den Zeitraum von 1789 bis 1851 in Frankreich als eine einzige Revolution mit vordringenden und rückströmenden Momenten erblicken, und jene allgemeinen Begriffe, welche das gesellige Denken und das Verhältnis der Menschen zu einander regieren, in einer fortwährenden Umformung begriffen. Hier nun wurde die Erscheinung zweier Männer unendlich wirksam, von denen der eine über die einzelnen Denker und Strebenden eine geistige Herrschaft ausübte, der andere mit aufregender Gewalt sich der Gemüter grosser Massen bemächtigte, beide auf einen nötigen Zusammenbruch, allgemeinen Umsturz und die Neubegründung des Gebäudes der Menschheit hindeutend, beide der christlichen geistigen Ausdrücke und Sinnbilder sich bedienend zur Andeutung von neuen, noch höchst unbestimmten herbeizuführenden Zuständen und

Gesellschaftsformen . Diese Männer waren der Graf von Saint-Simon und der Priester Lamennais .

Saint-Simon war erst am Ende eines abenteuerlichen Lebens mit jenen Betrachtungen und Doktrinen hervorgetreten, und nachdem er 1825 verstorben war, wurde sein Name erst allmählich eine moralische Macht . Ein bejahendes Temperament war das Medium, durch welches er die Welt ansah . Er sah im Grossen und seine Zuversicht war gross . Er nannte das abgelaufene Jahrhundert ein auflösendes ; das werdende neunzehnte sprach er als ein organisierendes und hervorbringendes an . Bei weitgespannten Analogien sich beruhigend, fasste er seine Lehren unter dem Namen «Das neue Christentum» zusammen . Sucht man unter dem Weitschweifigen nach einem Grundgedanken, so wäre es dieser : «Der Mensch ist der Verbesserung fähig » . Durchaus und ins Breite gehend, findet die Liebe, das Vertrauen zum menschlichen Geschlecht Ausdruck; die Gleichstellung der Frau wird hieraus leicht abgeleitet; über alles aber das Genie gestellt, als die Potenz des liebens- und ehrwürdigen Menschlichen .

Dieses vage Ganze, dem so viel nachwirkende Gewalt über eine Generation innewohnen sollte, ist als eine Tendenz anzusehen und nicht als eine Weltanschauung . Es ist weder Politik noch Philosophie, sondern Philosophie der Politik . Seine moralische Macht beruhte darauf, dass es der abstrakte Ausdruck für diese tausendfältig im Realen begründete Tendenz war . Für diese Tendenz wurde damals ein Name geschaffen, dem alles Fremdartige, Unbefriedigende, Künstliche eines neugeprägten abstrakten Ausdruckes anhaftete : Sozialismus . In dem Klang des Wortes, wo wir es in jener Zeit zuerst gebraucht finden, liegt etwas

Doktrinäres, etwas von gelehrter Ostentation, die es wagt, den realen Mächten des Lebens, dem Staat, der Kirche, eines ihrer Hirngespinnste als eine gleichberechtigte Macht zur Seite zu stellen. Es liegt etwas von Ideologie darin; ein vager Anklang an die Platonischen Gedanken über den Staat, an die Kirche als das Reich Gottes auf Erden. Es kehrt in den Schriften jener Tendenz kein Ausdruck so oft wieder, als «Organisation». Man kann sagen, dass dieses Wort damals seine Klangfarbe völlig gewechselt hat. Aus dem Bereich der kontemplativen Worte trat es in das der aktiven über. Man hatte es im Gebrauch gehabt, um sich seiner bei der Betrachtung des Gewordenen zu bedienen, bei der Bewunderung der Werke Gottes, der Natur, der Pflanze, des Tieres, des Menschen. Nun nahm es den Sinn einer mystisch-politischen höchsten Tätigkeit an, die auszuüben man sich selbst zumutete. Von den Zeitschriften der Strebenden hiess die bedeutendste: «l'Organisateur». Wollte man die auf Nächstenliebe gerichteten Tendenzen des Christentums als die abgetane überwundene Form des eigenen Bestrebens bezeichnen, so einigte man sich in der Formel: *la charité du Christianisme n'est pas organisable*. Junge Leute waren zuerst die Träger dieser Ideen; ihnen vereinigten sich verlockend in der Phantasie die Möglichkeiten abstrakten Denkens mit den Möglichkeiten schrankenlosen Handelns; es war eine von Doktrinären geleitete Revolution, die sich langsam vorbereitete; die allgemeinen Begriffe, die so leer erscheinen können, sogen sich voll mit allen vagen Aspirationen und Emotionen eines heranwachsenden Geschlechtes. Über allen anderen türmte sich der Begriff des «Volkes» auf, so vag als aufregend, scheinbar höchst konkret, in Wahrheit allegorisch.

Alle Macht, Ehrfurcht und Liebe, deren eine kritische Gärung so viele andere überlieferte Begriffe entblösst hatte, zog dieser Begriff an sich. Allmählich wurde er zu einer Metastase des Gottesbegriffes. Alle lebendige Macht Gottes, die lebendige Kraft, Liebe einzuflößen und Schrecken zu verbreiten, die fühlbare Allmacht, Unerschöpflichkeit, Unzerstörbarkeit, alles das war an jene einzige Macht übergegangen, die weder hinwegzuleugnen, noch zu durchschauen, noch zu begrenzen war: das Volk.

Welche Atmosphäre für den Rhetor, für den Dichter: diese Gärung der Begriffe, diese Möglichkeit, mit Begriffen so gleich Gesinnungen hervorzurufen, Kräfte zu entfesseln! Hier bedurfte es kaum des Kontaktes mit einzelnen der Eingeweihten; die Luft war erfüllt mit diesen vagen Ideen. Und in einer Prosastelle, nicht später als 1830, nennt sich Victor Hugo einen « Sozialisten », das noch halbwegs mysteriöse neue Wort in seiner ganzen Unbestimmtheit gebrauchend, dass man es als den Ausdruck einer wissenschaftlichen oder etwa einer dilettantischen Anschauungsweise auffassen kann, oder als den Ausdruck einer gewissen Gläubigkeit, eines neuen sittlichen Bestrebens, oder als den Ausdruck einer individuellen Gesinnung, in der er sich vielleicht einsam und original fühlte, während so viele andere den gleichen Weg gingen.

Erwartung des Umsturzes und der mystische Hinweis auf das Volk, als die Quelle, von der alle neue Kraft ausgehen werde, diese Grundelemente des Saint-Simonismus, von so vielen Strebenden so vielfach ausgesprochen und ins Breite getrieben, sollte von einem einzelnen schicksalvollen Mann bei weitem menschlicher und ergreifender ausgesprochen werden. Die unbestimmte wissenschaftliche



Terminologie einer Gruppe, einer Schule sollte von Lamennais in einen pathetisch persönlichen Ton übertragen werden, der von den Propheten des Alten Testaments, von den Gleichnisreden des Evangeliums gefärbt war und in welchem eine starke eifervolle zornige Seele vibrierte. Dieser Priester, zuerst dem Heiligen Stuhle blindlings ergeben, dann vom Heiligen Stuhle fallen gelassen und nach der entgegengesetzten Richtung mit Gewalt sich werfend, erfüllte ein Dezennium mit dem Widerhall seiner geistigen Kämpfe. Es war die Art seines Geistes, dass er vieles voraus zu erkennen vermochte, was bestimmt war, sich zu vollziehen; aber auch dass er den Begriff allmählicher Umgestaltung nicht erfasste und alles in der Form der Katastrophe erblickte. Dies ist nun recht eigentlich die poetische Weise, sich das Weltbild zu steigern und zusammenzudrängen. Denn der poetisch veranlagte Geist will alles, Verschuldung und Sühne, das Handeln und seine äusserste Wirkung, in den Raum eines Menschenlebens drängen, und was darüber hinausgeht, dafür ist er stumpf.

Wir werden uns nicht wundern, wenn wir durch Neigung und Schicksal schon frühe Victor Hugo diesem ausserordentlichen Manne angenähert finden. Die nach dem Anblick menschlicher Grösse begierige Phantasie fand hier Grösse, Unabhängigkeit, Unbeugsamkeit bis zur Wildheit gesteigert; ein Schicksal durchaus in grossartigen Formen; die Ausübung eines geistigen Heroismus mit den gewaltigsten Wirkungen; die ganze Epoche gleichsam zum Schlachtfeld umgestaltet, im Hintergrunde ein gewitterschwangerer Himmel, aus dem schon die ersten Blitze zuckten.

So treffen, von den entgegengesetzten Enden des Horizonts

ausgehend, die Geister in einem Punkte zusammen: darin sind sie sich einig, dass, bei schwer erschütterten Fundamenten des geistigen und sittlichen Daseins, eine unbedingte Führerschaft dem Genie zukomme: dass das Alte, das vielfach Verkettete, Gestückelte, mühselig Bestehende durchaus weichen müsse einem Neuen, welches man mit dem Namen «Gerechtigkeit», «Freiheit», «Fortschritt», «Menschlichkeit» für genugsam bezeichnet und umschrieben hielt; dass vom Volke alles Heil, und Kraft genug zu den schrankenlosesten Transformationen ausgehe, und dass das Werkzeug, alles solche durchzuführen, kein anderes sei als das Wort, das begeisterte, Irrtümer zerstörende, die Seele mitreissende Wort, das wahre Vehikel des Geistes, welchem die Kraft innewohnt, das Gestaltlose zu gestalten, das Tote zu beleben und das Zerstreute zu vereinigen. Solchen Forderungen und Hoffnungen der Zeit kann sich ein bedeutender Schriftsteller kaum völlig entziehen, am wenigsten dieser. Vielmehr schien gerade ihn hier alles auf eine grosse Rolle hinzudrängen. Genie fühlt er in sich, fühlt sich den meisten überlegen, den höchsten gleich; dem Alten, Überlieferten steht er mit besonderer Freiheit und Kühnheit gegenüber, da er sich vielfach darin versenkt hat, vieles daraus nachzuschaffen, in sich neu aufzubauen unternommen hat, und so besser als die grosse Menge und besser als mancher allzu kühne Reformator zu wissen meint, was es mit diesen vielverkannten Mächten für eine Bewandnis hat. Dem Volk ferner fühlt er sich sehr geneigt: immer nach einem grossen Gegenstand begierig, findet er hier den grössten vor sich, gross genug, um alle Kühnheiten der Phantasie zu gestatten, und doch voll Gegenwart, ja ganz erfüllt mit der stärksten Aktualität; diese dumpfe,



mit allen Schicksalen trächtige Masse ist noch Natur und ist zugleich Inbegriff alles Menschlichen; als Ganzes erscheint sie so gross, so unzerstörbar, so übergewaltig, dass sie den herrlichen kosmischen Gewalten beigeordnet werden kann, dass sie brüderlich neben der Erdkraft, der Kraft des Lichtes, der Grösse des uralten Meeres empfunden und erblickt werden kann; von ihrem mütterlichen Schoosse löst sich das einzelne Schicksal ab, hier steigt das Genie, der Held empor: so wird das Bild der Welt gross, einheitlich, mythisch und der Mythos ist, was die schaffende Phantasie niemals entbehren kann.

Des Wortes schliesslich weiss er sich vor allem mächtig, ja hier spürt er eine Fülle in sich, die ihm den ersten Platz anweist; denn wenn jeder andere Führende und Fortreisende nur einerlei Beredsamkeit in sich hat, so ist er sich einer vielfältigen Gewalt der Rede bewusst: hat er es doch vermocht, vielen Gestalten in vielfacher Lage des Schicksals die starken Worte in den Mund zu legen und macht er doch gar das Unbeseelte redend, verleiht dem Tier, dem Wald, dem Meere Macht der Beredsamkeit; wie der gewaltige Strom erscheint er sich selber, in den die anderen Strebenden alle, Bäche und kleinen Flüsse, sich ergiessen, und in ihm erst wogt die angesammelte Gewalt zum Ziele. So nimmt er einen bewussten, der eigenen Gestalt bewussten Anteil an der Bewegung seiner Zeit. Denn durchaus lässt sich aus seinen Äusserungen fühlen, dass er in dieser zweiten Epoche seiner geistigen Wirksamkeit sich bei allem Tun der eigenen Person in einer gewissen Stilisierung bewusst ist, ihr ähnlich wie einer fremden oder einer erfundenen schönen und mächtigen Gestalt gegenübersteht, die Folge seiner Taten und Erlebnisse überblickt und von der

eigenen bedeutenden Erscheinung nicht nur ermutigt und aufrecht gehalten, sondern auch bewegt und geleitet wird, ein gefährliches Phänomen, von welchem freilich wohl keine Entwicklung eines Dichters völlig frei geblieben ist: nur dass hier ein ganz besonderes unheimliches Nebeneinander und manchmal Ineinander der handelnden und der daneben schwebenden gespiegelten Gestalt sich ergab, weil der vorzüglichste Gegenstand seiner dichterischen Darstellung, das Walten des Genies in einer bewegten Welt, eben mit dem Inhalt seines realen Daseins ihm manchmal völlig zusammenfloss. Der Zauber dieses Nebeneinander von Erlebnis und Produktion, Realität und Poesie – diese auch seinem reiferen Dasein treu bleibende «romantische» Atmosphäre – möchte es auch gewesen sein, was diesen Geist nach einem kurzen, scheinbaren Streben zum Dramatischen, immer und völlig wieder in der lyrischen Form festhielt.

Je tiefer sich der Geist mit den Problemen des äusseren Daseins eingelassen hat, desto stärker betrifft ihn das, was nun wirklich geschieht; denn indem er die Angelegenheiten der Epoche zu seinen eigenen gemacht hat, kann er sich auch den bitteren Folgen nicht entziehen, wenn er grosse Anläufe im Nichtigen verlaufen sieht, wenn er erkennt, wie unter einem übermächtigen Gewirr von Worten und unsicheren Begriffen sich das Lebendige, allein Anstrebenwerte leise wegstiehlt, wie nach einigen heftigen Zuckungen alles Wesentliche beim alten bleibt und nur jener Zauberhauch entschwunden ist, der früher das Kommende umwitterte. So verliefen jene grossen gewaltsamen Ereignisse von 1848, in deren Anfängen ein so starker, so vielfacher Drang sich bis an die Sterne erhoben hatte.

Denn aus dem Gewaltsamen, dessen Ziel geistig, rein und von vager Bestimmtheit war, entsprang unmittelbar das neue Gewaltsame, das, nur auf Gegenwirkung ausgehend, ein niedriges und deutliches Ziel schnell erreichte. 1848 verlief wie ein Fiebertraum; in der kurzen Spanne Zeit vom Februar bis Juni zerschellten reine Bestrebungen, geistige Welten an dem Druck der Luft wie Seifenblasen; 1849, 1850 schienen noch voll Lebens und doch war es ein unendliches Absinken von dem, was «vorher» vorgeschwebt war, als möglich, als sicher erschienen war; da war auch schon 1851 da und zerflogen jenes Geistige, scheinbar Herrschende; es herrschte aufs neue ein brutales, ohne innere Notwendigkeit Bestehendes, ein mühselig Gestückeltes, von der materiellen Wucht des Augenblicks gestützt, von der Vergangenheit halbwahren Schein erborgend.

Hier hatte Victor Hugo das grosse Ereignis seines Lebens gefunden. Mit allen Kräften hatte er an dem Werke teilgenommen, das ein Ganzes zu werden verheissen hatte; in einem Sinne hatte er tausend Zeichen gedeutet, nach einer Richtung sein ganzes Wesen zusammengefasst, hier wollte er die Summe seines Lebens ziehen. Und hier war er unterlegen und mit ihm unterlagen alle, die so dachten wie er, alle, die seine Träume begriffen hatten, alle, deren Übereinstimmung ein Dezennium hindurch den reichen Zusammenklang einer geistigen Welt gegeben hatte. Wie das Meer nach einer Springflut sank das Volk wiederum zurück. Die Führer, die gemeint hatten, es liesse sich Geist und Gewalt, Idee und Realität vereinen, die traf Gewalt und Betrug, Tod, Gefängnis, Verbannung. Es war wirklich eine Welt durch eine andere verdrängt und das durchaus Entgegengesetzte kam zur Herrschaft. Es war die

vollkommenste Antithese, eine tausendgliederige Antithese, wie keine Rednergabe den Atem hätte, sie auszumalen; und diese war Wirklichkeit und Erlebnis. Und das Erlebnis traf in den Reifepunkt des Lebens. Vom sechsundvierzigsten bis gegen das neunundvierzigste Lebensjahr hin erstrecken sich diese mit leidenschaftlicher Teilnahme durchlebten Ereignisse, über einen Zeitraum, in welchem dieser robuste Geist sich gleich weit entfernt von den Fiebern der Jugend wie von der Ermüdung des Alters fühlte. Was ihn hier traf, traf ihn in der Fülle seines Daseins; er konnte nicht daran vorbei, wie Jugend sich der Wucht des Schicksals entzieht, indem sie ins Allgemeine ausschweift; und er war nicht alt genug, es nur betrachtend aufzunehmen und vielem Erlebten zuzurechnen. Indem er sich mit der ganzen Gewalt seines Wesens der inneren Gegenwirkung hingab, erhielt er hier die unverlierbare Formung seines Geistes. Hier formte sich für immer sein Weltbild. Was er mit solcher Wucht erlebt hatte, das war ihm der Lauf der Welt. Er war tief genug hineingerissen worden, um mit aller der Tiefe, deren sein Geist fähig war, die tragischen Elemente des Daseins zu spüren; er war reif genug, um die Zusammenhänge zu durchschauen. So wurde ihm alles rund; er hatte einen Punkt, von wo er das Weltbild, wenn nicht eindringlich, doch in grossen Linien zu erblicken vermochte, so dass sich alles, was sein Auge erkannte, hineinfügen liess. Und dass er es in grossen Gegensätzen erblickte, war Anlage und ausgebildete Geistesform: er sah auf der einen Seite sich selbst und alles Gute, auf der anderen die komplexen bösen Mächte, denen er unterlegen war.

Nun folgte die lange Zeit des Exils, nahezu zwanzig Jahre,



ein grosser Teil des menschlichen Lebens; hingebacht auf einer Insel, umgeben von ruhevollen Felsen, im Angesicht des ewigen Meeres, im Bewusstsein eines bedeutenden, tragisch erfüllten Schicksals. Dies ist die Zeit seiner reifsten und grössten Werke. Wie er von der einsamen Klippe hinüberblickt, der Verbannte, nach den grossen schicksalsvollen Ländern, so blickt er hinab in die Vergangenheiten der Völker, und erblickt überall und tausendfältig die Gleichnisse des eigenen Erlebnisses. Er trägt sich und seine Geschicke hinein in die Fülle der Geschehnisse und sie werden ihm lebendig und verfliessen mit dem Dasein der natürlichen Mächte, mit dem Meere, den verwitternden Felsen, den treibenden Wolken und den anderen Erhabenheiten, die ein einsames und ruhiges Leben im Verkehr mit der Natur enthüllt. So entsteht jene lyrische Epik, die mit nichts verglichen werden kann und mit der die Dauer seines Namens verknüpft ist.

Sind wir nun dem Gange dieses reichen Lebens nachgekommen, durch eine phantastische Kindheit zuerst, eine glänzende und angespannte Jugend, ein tätig parteilich bewegtes Mannesalter, bis an die Schwelle eines majestätischen und fruchtbaren Greisenalters, immer nur den grossen Linien folgend und bestrebt, das auszudrücken, was zur geistigen Form dieses Daseins gehören dürfte, dort aber innezuhalten, wo das so geschätzte anekdotisch Lebendige einzusetzen pflegt, so ist doch noch von einem Umstand Rechenschaft zu geben, der durch das ganze Leben, vom zwanzigsten Jahre an, durchgeht, und die Persönlichkeit mit solcher Entschiedenheit mitbestimmt, wie einer ihrer unlösbaren elementaren Beisätze: Victor Hugo ist, fast vom Jünglingsalter an, als Gatte und Vater im

Leben gestanden. Diese menschlichen Beziehungen, auf denen alle übrigen, als auf ihrem Fundamente, aufruhend, durchweben sein Bewusstsein immer und immer; sie sind das Feste, was ihm von der Natur gegeben war, wie seine Lebenskraft und seine Begabung. Er bedurfte keines Oriens, um «Patriarchenluft zu kosten». Diese Atmosphäre, vom Idyllischen bis zum Erhabenen wechselnd, umgab ihn stets ungezwungen. Sie war der Quell einer stetigen und niemals trivialen Inspiration. Das Subjekt seiner lyrischen Erregung war niemals ein ganz egoistisches, niemals ganz entblösst von einer wenn auch unausgesprochenen Generosität; und dem Hörer sagte ein untrüglisches Gefühl, dass hier einer sprach, dem das stärkste Menschliche immer gegenwärtig war. Und wenn sich Goethe einem Vertrauten gegenüber mit grossartiger Ruhe in der berühmten Wendung aufschliessen durfte: «Meine Sachen können nicht populär werden; sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollen und suchen», so gilt für Victor Hugo fast das gerade Gegenteil. Der Einzelne wird nur das Allgemeinste seines Daseins hier ausgesprochen finden, aber die grosse Menge wird sich immer und wieder in ihm zusammenfinden, der mit wundervoller Beredsamkeit auszudrücken gewusst hat, was allen gemeinsam ist und keinem völlig fremd bleiben kann.



II.

DAS WELTBILD IN DEN WERKEN



**P**OESIE ist Weltgefühl; es wird in den Werken eines poetischen Genies immer ein Bild der Welt enthalten sein, freilich aber dürfen wir darin nicht nach philosophischen oder politischen, systematischen Ideen suchen, sondern nur nach poetischen. Auf jene Gewalt der Phantasie kommt es an, vor der keine Amorphie bestehen bleibt, der alles lebendig, alles zum Sinnbilde wird, jene mythenbildende Gewalt, von welcher der platonische Sokrates schmerzlich bekennt, dass sie ihm mangle. — Der Mensch ist es, der auf den Menschen am stärksten wirkt, und er nimmt auch hier die Mitte des Weltbildes ein. Menschliche Grösse zu verherrlichen, darauf geht Hugos poetischer Instinkt schon in den ersten unsicheren Versuchen. Was er als die Grundform menschlicher Superiorität erkennt, ist eine eigentümliche Vermengung handelnder Genialität mit rhetorisch-poetischer. Das Element des Rhetorischen ist in ihm so mächtig, dass er fast alle grandiosen Äusserungen der Seele damit ausstattet. In seinen Figuren entlädt sich Überlegenheit der Seele in Überlegenheit der Rede. Seine grössten psychologischen Konzeptionen sind nicht Liebende, nicht eigentlich Handelnde, nicht Märtyrer, sondern Redner. Ja auch die gegen den Menschen wirkenden Naturgewalten sind mit der Gewalt der Rede ausgestattet, und sein Begriff von Gott ist der: das Wesen, welches das letzte Wort behält. Und dies alles abgesehen von den Dramen, in welchen es natürlich ist, dass sich die Figuren in Rede und Gegenrede ausleben müssen. Man fühlt es, wie das Ich des Dichters zugleich mit seiner ganzen Sympathie in jene Gestalten überströmt, aus deren Mund sich die erhabene, mit Gleichnissen geschmückte, ungeheure Beredsamkeit ergiesst. Sie sind

seinesgleichen; war er doch von früh an der Wortführer, der Prediger, der Anwalt; ist doch der schönste Teil des Buches « Les Contemplations » sein unausgesetztes Reden mit Gott; das ganze Buch « Châtiments » eine einzige zornvolle, glühende Rede, mit kleinen Einschnitten, Pausen, um Atem zu schöpfen oder um den Standort zu wechseln, die Tribüne mit der Barrikade, die Barrikade mit der Insel des Exils zu vertauschen.

In der « Légende des siècles » löst ein solcher den anderen ab. Welf, Kastellan von Osbor, eine einsame, fast mythische Gestalt, hält von der Zinne seines Turmes herab eine Harangue, die sich über eine unten lagernde Armee, über den Kaiser, Könige und Herzoge entlädt, wie ein furchtbares Gewitter über einem Kornfelde. Ein paar Seiten später tritt Elciis auf, ein Redner, der noch eine Stufe über Welf steht. Das Gedicht heisst: « Les quatre jours d'Elciis ». Der Kaiser Otto III. hat gelobt, jeden Vorübergehenden anzuhören:

« D'entendre, d'écouter, lui César tout-puissant,  
Tout ce que lui dirait n'importe quel passant,  
Devant les douze rois et la garde romaine,  
Cet homme parlât-il pendant une semaine. »

Und nun hebt Elciis an, ein erhabener Greis, und spricht durch vier Tage, jeden Tag vom frühen Morgen bis zum Abend: und jeden Abend, wenn er fertig ist, sagt der Kaiser erstaunt: « Schon! » Diese Rede geht vor sich wie das Aus-toben einer ungeheueren Naturkraft. Die Fülle ist so gross, ein so grenzenloses Zuströmen von Atem und Worten, dass es Elciis nicht verschmäht, zwölfmal dasselbe zu sagen, so sicher ist er, es immer mit noch stärkerem Tone, in einer noch gewaltigeren Zusammenstellung der Worte

sagen zu können. Er spricht gegen die Könige; er sagt, dass die grossen und mächtigen Könige sterben müssen und unter der Erde elend verstauben; und er nimmt zwölf Könige beim Namen her und sagt es von einem jedem, bis die Wucht dieses Giessbaches von Worten den Hörer ängstigt; es ist das, was er gewollt hat.

Oder Zim-Zizimi. Der orientalische Despot auf einem Throne, an dem zehn goldene Sphingen angebracht sind. Zuerst spricht die eine Sphinx zu dem Despoten, dann die nächste; alle zehn nacheinander. Wie sie zu Ende sind, wirkt das Schweigen unheimlich und nun redet Zim-Zizimi seinen goldenen Becher an:

«Viens, ma coupe.....

Moi, le pouvoir, et toi, le vin, causons tous deux.»

Und der Becher kanzelt ihn ab. Nachher spricht er die goldene Lampe an. Und die Lampe antwortet, ebenso wie der Becher, ebenso wie die Sphingen, mit der Beredsamkeit aller Sibyllen und Propheten.

Ein anderes, sehr grossartiges Gedicht ist nichts als ein gewaltiges Gegeneinanderreden zweier Adler, des freien wilden Adlers hoch in den Wolken und des heraldischen, von Juwelen strotzenden doppelköpfigen Adlers im kaiserlichen Wappenschild.

Die Strafreden des Cid an seinen wortbrüchigen König bilden ein Buch für sich. Der grosse Justiciero übt mit dem Munde eine fürchterlichere Strafgewalt aus, als mit dem Schwert; auch sein unermüdlicher Arm wäre nicht imstande, so lange das Schwert zu schwingen. Denn diese Reden sind über dem Niveau menschlicher Beredsamkeit, sie sind wie Naturgewalten, Wildbäche, Eruptionen, die

mit schwindelnder Heftigkeit eine ungeheure Masse mit sich fortreißen. Die Vehemenz des Geistes, welche eine solche Masse von Worten vor sich hertreibt, wirkt an sich schon wie ein grausiges, erhabenes Schauspiel. Wir glauben, mitzufühlen, wie ein Wille, ein atmendes Wesen sich in die Wucht der Materie einbohrt, mit titanischer Energie von innen heraus das Übergewaltige erschüttert, emporreibt, durch die Masse hindurchkommt, das Unglaubliche vollbringt. In der Tat hat sich das oft erneuerte Erlebnisgefühl dieser ungeheueren geistigen Anspannung in Victor Hugo von innen nach aussen gewandt und ist zu einer grandiosen sinnlichen Anschauung titanischer Kraftleistungen geworden. Eine davon bildet den Kern des Romanes « Les travailleurs de la mer ». Hier verrichtet ein einzelner Mensch, nur versehen mit einer Säge und einem Handbeile, die Arbeit eines hundertarmigen Titanen. Er rettet eine Schiffsmaschine, die nach dem Schiffbruche hoch zwischen Felsklippen eingeklemmt hängen geblieben ist. Die schwindelnde Höhe, die Härte des Gesteins, das wütende Meer, der Sturm, der Nebel, alles wirkt ihm entgegen. Die kostbare Maschine selbst, die er wegschaffen will, verzehnfacht seine Mühen: denn sie ist ebenso empfindlich als von ungeheurerer Schwerfälligkeit, und er braucht noch hundertmal mehr Aufwand von Geduld und Schlauheit, um sie nicht zu verletzen, als er Vorkehrungen braucht, um ihre Masse zu heben. Er vervielfacht sich selber, indem er ein ganzes System von Balken und Hebeln, Rollen und Kränen auftürmt; und er siegt. Der Titan der « Légende des siècles » lebt im lichtlosen Erdinnern. Die Götter haben Berge über ihn getürmt; aber ein Verlangen, das Licht zu sehen, überkommt ihn, und



er wühlt sich durch und bricht aus der jenseitigen Kruste der Erde, die dem Empyreum zugekehrt ist, mit dem Kopfe hervor. Sein Durchwühlen, die dumpfe Wucht des Willens im Kampf mit der dumpfen Wucht der Materie, füllt zweihundert Verse; und indem immer neue Wortmassen an uns herandrängen, sich zu Schlünden auftun, in unsicherem Lichte uns lastend umgeben, wird die Allegorie wirklich zur Magie und lässt uns, in einem anderen Medium, das Dargestellte selber erleben.

Man wird auch bei solchen Konzeptionen nie an eine bewusste Allegorie denken dürfen; sondern unwillkürlich strömen die Kräfte der Phantasie zur Darstellung dessen zusammen, was starken inneren Erlebnissen analog ist, und machen aus der äusseren Welt ein Gleichnis der inneren.

Wenn man sich erinnert, dass Balzac sein Gefühl beim Arbeiten mit dem gleichen Gleichnis ausgedrückt hat: «Ich springe in die Grube hinein, lasse mich verschütten, und dann schaufle ich mich wieder heraus», so wird man erkennen, dass die Arbeit für diese grossen Energien das zentrale Erlebnis war, die Arbeit, in welcher sich sehr heterogene Elemente miteinander verschmelzen und sehr verschiedenartige Formen dem Dasein gegenüberstehen, eine moralische Einheit bilden. Denn der Arbeiter fühlt sich als das Atom im Zweikampf mit der Unendlichkeit, und fühlt sich doch jeder schöpferischen Kraft verwandt, fühlt sich als ein Analogon des Schöpfers selber. Sein Dasein ist ebenso sehr mit den sittlichen Mächten verknüpft, als mit den elementaren Gewalten, und indem er sich seinem Tun ganz hingibt, verschmilzt ihm die äusserste Anspannung und heroische Selbstentäusserung in eins mit dem schrankenlosen Geniessen der Welt, mit einer Orgie,

die kein anderer kennt. Dieses dithyrambische Element ist in dem Werke Hugos nicht seltener und nicht minder grossartig ausgedrückt, als jenes heroische; vielleicht am grandiosesten an der Stelle in « Notre-Dame de Paris », wo geschildert ist, wie Quasimodo die Glocken läutet.

Dem, der wirkt, erschliesst sich die Welt und er begreift das Tiefere; den Dünkel geistiger Anmassung lehnt er ab und steht dem Elementaren mit wachsender Ehrfurcht gegenüber. Denn hier sieht er Kräfte, die über sein Begreifen hinausgehen, die der Zerlegung spotten; vor ihnen sich zu demütigen, befriedigt ihn, denn da demütigt er sich vor einem Höheren, das er auch in den Tiefen des eigenen Wesens wirksam fühlt. In der niedrigeren Kreatur, dem Tier, in der vom Leben unberührten Kreatur, dem Kind, in der Vielheit der Kreatur, dem Volk, ruht sich seine Betrachtung aus von allen schmerzlichen Empfindungen der eigenen Disharmonie und Unzulänglichkeit.

Die Tiere sind in diesen Werken durchaus als Symbole des Instinktiven in der Menschennatur verstanden; sie sind die « Larve des Menschen »; ihre Regungen sind dumpf, ungebrochen, grossartig; sie sehen Gott dort, wo der Mensch ihn nicht sieht; sie wittern das, was über menschliches Begreifen hinausgeht; sie tragen ein dumpfes sittliches Gesetz in sich und in ihren Augen ist die Unendlichkeit. In der Tat hat der tierische Blick etwas Vages, das ergreifend und schauerlich ist. Schon in dem Gedicht: « Ce que dit la bouche d'ombre » findet sich diese Stelle:

« Homme! .....

Pendant que tu te tiens en dehors de la loi,

Copiant les dédains inquiets ou robustes

De ces sages qu'on voit rêver dans les vieux bustes,

Et que tu dis: Que sais-je ? amer, froid, mécréant,  
Prostituant ta bouche au rire du néant,  
À travers le taillis de la nature énorme,  
Flairant l'éternité de son museau difforme,  
Là, dans l'ombre, à tes pieds, homme, ton chien  
voit Dieu.»

Und dies ist ein Grundgedanke, der in der «Légende»  
oft wiederkehrt und auf den eines der posthumen Bücher:  
«L'Âne», ganz aufgebaut ist.

\*

DIE wirkliche Schilderung des Kindes, kann man sagen,  
hat vor Victor Hugo in der französischen Literatur nicht  
existiert. Rabelais bringt den kleinen Gargantua, aber das  
ist kein menschliches Kind und hat wenig von einem sol-  
chen. Der kleine Astyanax, bei Racine, ist kaum mit einem  
Strich angedeutet; es war nicht die Art des ancien régime,  
auf ein Kind als solches einzugehen; man sah in ihnen Wes-  
sen, denen eine gewisse Fähigkeit zu repräsentieren fast mit  
dem Gehenlernen eingeflösst werden musste. Vielleicht  
nur bei Lafontaine finden wir da und dort den flüchtigen  
Umriss eines Kindes, mit etwas Natürlichkeit, zwischen  
einer Katze und einem Wiesel. Rousseau hat in *Émile* ei-  
nen Automaten geschaffen und kein Kind. Das Werk Vic-  
tor Hugos aber ist erfüllt mit diesen Gestalten von einer  
Frische, einem Schmelz, der unvergleichlich ist. Da und  
dort tauchen sie in den Gedichten auf, in jedem der Romane  
kommen sie vor, in der «Légende», in dem schönen Buch  
«Groupe des idylles» nehmen sie ihren wichtigen, erha-  
benen Platz ein, und endlich existiert ein ganzes Buch nur  
durch sie und für sie: «L'art d'être grand-père».

Es ist nichts ungeschildert geblieben: ihr Stammeln, ihr

Lallen, ihr Lächeln, ihr Staunen, ihr Schweigen, ihr ganzes unerschöpflich rätselhaftes Verhältnis zur Welt, zum Dasein, zu der Unendlichkeit, aus der sie herzustammen scheinen und deren Abglanz sie noch eine Weile umschwebt.

Aber das dumpfgewaltige Tier, das grösser gesinnt ist als der Mensch, und das schuldlose Kind, dessen Einfalt Gott beschützt, sind wiederum nur wie Symbole für die grösste der dumpfen Mächte, für das Volk. Ja es würden sich, das ganze Werk Victor Hugos hindurch, hunderte von Symbolen finden lassen, die das Volk verherrlichen. Denn da seine Symbole nicht mit dem Verstand gefunden, sondern aus der Fülle der mit Bildlichkeit geschwängerten Erregung geboren sind, so fand er, wenn eine grosse Sache seine Phantasie erfüllte, überall im Universum verwandte Vibrationen, und gab sie mit solcher Kraft wieder, dass der Hörer sich mit Entzücken und Schauer der ungeheueren Konkordanzen des Daseins bewusst wird. Das ist die geheimnisvolle Kraft seiner Poesie; denn seine Weltanschauung ist ärmlich, vag und fast trivial, wenn man sie abstrakt formulieren will; aber doch ist sein Weltbild grossartig, indem es mit genialem Instinkt das Geistige mit dem Materiellen verknüpft; und niemals durch das Gedankliche eingeengt, trägt diese Phantasie aus den Erscheinungen der ganzen Welt das ihr Gemässe zusammen und verfährt da so wie die menschliche Lebenskraft selber, die uns durch das unendliche Gewirr der Widersprüche des Daseins durchleitet, ohne dass wir zugrunde gehen. So entzieht sich sein Weltbild völlig der Kritik; denn wie bei einem Menschen im Leben, lässt sich auch bei der Betrachtung dieser Phantasie niemals mit Sicherheit sagen, wie tief sie sich, in ihrem unerschöpflichen metaphorischen



Drange, mit dem Einzelnen eingelassen hat. Denn sie genießt im Einzelnen immer den Abglanz eines Allgemeineren, im Geistigen ein vergeistigtes Materielles, im Materiellen ein versinnlichtes Geistiges.

Je näher wir das Gewebe dieses riesigen poetischen Lebenswerkes betrachten, in desto höheren, desto unbestimmteren Ideen glauben wir es erfassen zu müssen. Da scheuen wir uns fast zu sagen, es sei die Idee des «Volkes», welche einen so grossen Platz einnimmt und in zahllosen Symbolen ausgedrückt wird. «Ruy Blas» ist ein solches Symbol, der Diener, den das Schicksal in das Gewand eines Granden steckt, der in eine unbekannte Welt sich gestellt sieht, um in ihr zu befehlen. Und der Titan ist ein solches Symbol, der sich aus seinem unterirdischen Gefängnis, seiner lichtlosen Höhle durchwühlt und mit gewaltig dröhnenden Schritten vom jenseitigen Abhang der Erde heraufgestiegen kommt und so gewaltig sein Haupt über den Rand der Erde hebt, dass alle Götter erbleichen. Und der Satyr, der zu Gast in den Olymp kommt und vor den Göttern ein Lied zu singen anfängt und dabei wächst und wächst, zugleich mit der Gewalt seines Liedes anwächst zu einem ungeheueren Wesen, an dessen Hüften die gewaltigsten Ströme der Erde herabrinnen, zwischen dessen Fingern wandernde Völker sich verirren, um dessen Lippen die Adler hinkreisen wie um die Hänge der riesigen Gebirge. Ja, in solchen Gestalten drückt sich der erhabene Schauder aus, mit dem der Dichter sich die Möglichkeit ausmalte, es könne die unermessliche gebundene Kraft, jener dumpfe Inbegriff aller Kräfte, der ihm das Volk war, sich erheben, könne seiner bewusst werden, sich aufrichten wie eine einzige Riesengestalt, der der Olymp nicht an die

Knie reicht, und könne den erbleichenden Herrschern der Welt seinen Namen zurufen, wie jener Satyr den schauernden Göttern zuruft: «Ich bin der grosse Pan!»

Aber dass eine politische Aspiration seiner Zeit sich bei ihm in eine so ungeheuerer mythische Konzeption umsetzt, darin verrät es sich ja schon, dass seine Phantasie in Welt und Epoche haust, wie eine dröhnende Stimme in einem hallenden Gewölbe. Ihm gab die Realität verstärkt die Erregung wieder, mit der er sich ihr annäherte. So liegt in diesen gigantischen Verherrlichungen einer sich enthüllenden Riesenkraft ebensoviel, was von einem ausströmt, als was sich auf aussen bezieht. Man könnte sagen, er hat bei diesen Dithyramben ebensoviel an das Erwachen des eigenen Genies gedacht als an das Aufwachen des Volkes. Aber es wäre nicht richtig, denn er hat gewiss weder an das eine noch an das andere mit scharfer Bestimmtheit gedacht, sondern, die vage Idee der Kraft, der Kraft, die sich entfesselt, diese in ihrer Grösse, Einfachheit und Unbestimmtheit fast musikalisch-thematische Idee lebte in ihm und trieb ihn im Leben jenen Gedankenkreisen und Erlebnissen, in der Poesie jenen erhabenen Bildern und Konzeptionen zu, in denen sie sich ausdrücken konnte. Indem es diese einfachen vagen Ideen sind, die dem Dichter vorschweben, findet er Übereinstimmung in vielen Erscheinungen des Lebens, hält sich wenig bei den historischen und politischen Scheidungen auf, und so gerät er in jene scheinbaren Widersprüche mit sich selber, jene äusseren Inkonsequenzen der Gesinnung, die der Mitwelt so viel zu schaffen machen. Ihm selber erscheinen diese Widersprüche so leicht aufzulösen, diese Wandlungen so verzeihlich. Denn das ist ihm ja gerade vom Geschick verliehen, dass



er das Gemeinsame in den widerstreitenden Tendenzen erkennen kann, das Element des Lebens, ohne welches keine Gesinnung je bestehen und dauern könnte. Und darauf beruht auch seine Wirkung ins Breite; denn im Grunde sind die Menschen nicht parteilich, sondern freuen sich der gemeinsamen Gefühle.

Ein solcher Geist, der überall zusammenfasst und simplifiziert macht die Gegenwart übersichtlich und die Vergangenheit geniessbar. Ihrer beider bedient er sich souverän und lässt überall das Übereinstimmende hervorleuchten. Er treibt alles ins Grosse und die nationalen Neigungen und Lieblingsgedanken wird er auszusprechen nicht müde. Nun liegt dem französischen Geist nichts so nahe als der Begriff der Grösse und alle Relationen, welche sich von diesem Begriffe ableiten lassen: wie Überlegenheit und Inferiorität, Stärke und Schwäche, Rang, Gebühr und Usurpation. Diese Relationen und die in ihnen enthaltenen Möglichkeiten menschlicher Schicksale sind der Angelpunkt des ganzen Werkes von Victor Hugo.

Situationen auszubrüten, in denen der relative Begriff der Superiorität das Grundthema ist, welches in einer neuen und unerwarteten Weise behandelt wird, dies ungefähr ist der grösste Genuss, in welchem diese Phantasie sich auslebt. Ähnlich wie man es als den tiefen Grundtrieb von Goethes Phantasie aussprechen kann, den Verlauf eines Gesetzmässigen und die Verkettung der Gesetze fühlbar zu machen.

Victor Hugo hat die Superiorität in allen Formen verherrlicht, welche sie annehmen kann: zuerst als das Anerkannte, Tradition, Legitimität, Königtum, geoffenbarte Religion; dann als das autokratische Walten des Genies, in

der Gestalt des ersten Napoleon, dann in jener vagen Figur des Volkes, in sich selber, in der sittlichen Überlegenheit des unbeugsamen Verbannten, des erhabenen Verfolgten, in allen Naturkräften und wiederum in der Einfalt, im Kinde, im stummen Tiere. Er hat alle Formen begriffen und akzeptiert, in denen sich Selbstbewusstsein äussert, so sehr erscheint es ihm als der Grundtrieb der menschlichen Natur. Er ist unerschöpflich, Stolz und Selbstgefühl auszudrücken und schwelgt im Erfinden solcher Situationen, wo dieses sich in jähem Umschwung des Schicksals mit besonderer Intensität äussern kann. Der Kern seiner dramatischen Situationen ist eine solche Peripetie, in welcher der die Oberhand gewinnt, der früher unten war. Darauf sind alle seine coups de théâtre gestellt: in «Hernani» das ganze Verhältnis Hernanis zum König und zu Silva; im «Ruy Blas» das ganze Schicksal des Ruy Blas; in den «Burgraves» der erste Akt, wo der Bettler sich als der Kaiser enthüllt und alle ihm zu Füssen fallen.

Eines der berühmtesten Gedichte der «Légende» heisst «Suprématie» und ist ganz auf die äusserste Zuspitzung dieses Motivs gestellt: ein Unbekanntes, Unbegreifliches offenbart sich und demütigt die drei obersten Götter, Indra, Agni und Vâjou. Ein anderes Gedicht enthält einen Dialog der Gestirne, die miteinander an Glanz wetteifern und sich ihres Glanzes, ihrer Unvergänglichkeit, ihrer unermesslichen Grösse überheben; eines überbietet das andere in wundervollen Versen, zuletzt aber sagt Gott nichts als diesen einen Vers:

«Je n'aurais qu'à souffler et tout serait de l'ombre.»

\*

DAS Dichterwerk will immer das grosse Ganze des Daseins abspiegeln. Aber dem jugendlichen Geist sagt das Einzelne zu; Einzelnes ergreift ihn, Einzelnes hebt ihn über die Last des Daseins hinaus, in Einzellnem scheinen sich ihm die Ideen zu offenbaren. Diesem Einzelnen stellt er gern das Übrige als das Gewöhnliche, das Gemeine, das Feindliche gegenüber; zur grossen Materie des Lebens steht er noch in keinem Verhältnis. Allmählich aber stellt das Verständnis der Zusammenhänge sich ein; man erkennt, ein Wesen, ein Ding bedinge das nächste und so ringsum in unbegrenzter Wechselwirkung; das Gebiet des Darstellbaren erweitert sich, fast ins Grenzenlose, und damit erweitert sich auch die Manier der Darstellung.

So sind bei Victor Hugo die Werke der ersten lyrischen Epoche durchaus auf die Darstellung des Einzelnen gestellt. «Odes et ballades», «Feuilles d'automne», «Chants du crépuscule», «Voix intérieures» haben ihre vage Einheit nur in den Gesinnungen des Autors, in seinen allgemeinen Gefühlen. Das Weltbild ist in ihnen sehr wenig präzisiert. Ein unerfahrenes Gemüt könnte sich aus ihnen nicht über die Zusammenhänge des Daseins unterrichten. Die Einheitlichkeit des Buches «Orientales» ist grösser; aber sie liegt durchaus im Pittoresken und Stilistischen und gehört darum auf ein anderes Gebiet.

Hierauf folgen die vierzehn Jahre dramatischer Produktion, etwa 1829 bis 1843, von der Konzeption des «Cromwell» bis zu dem definitiven Misserfolg der «Burgraves». Schon die Geschlossenheit dieser Periode des Schaffens lässt ein gewisses Element des Gewaltigen, der innerlich ausgeübten Willkür erraten. In der Tat haftet der in den Dramen ausgedrückten Weltanschauung etwas Künstliches

an. Sie ist einer noch unreifen Erfahrung mit einiger Gewaltigkeit abgerungen; sie ist einem einzigen Begriff mit Gewalt unterworfen: dem Begriff des Gegensatzes. Die Antithese, dieses Grundelement der französischen Diktion und Komposition, ist hier Eins und Alles der Konzeption geworden; sie beherrscht Inneres und Äusseres, Psychologie und Mechanismus, die dramatische Fabel und den dramatischen Vers.

Es wird in diesen Dramen ausgedrückt, dass der Mensch ein aus Kontrasten zusammengesetztes Wesen ist, dessen Schicksal in jähen Antithesen immer das Unerwartetste realisiert; und dass alle menschlichen Begriffe vom Ablaufe des Lebens die eitelsten und nichtigsten sind, weil jeder Begriff seinen Gegensatz und also den der Erwartung entgegengesetzten Verlauf herbeiruft. Dieses merkwürdige, unheimliche und konzentrierte Weltbild aber hat seltsamerweise keinen Einfluss auf die Figuren dieser Dramen. Sie sind sich, als Menschen genommen, in keiner Weise der Gesetze des Daseins bewusst, unter welchen sie leben und welche sie selber verkörpern. Und nur diese gespenstische Unbewusstheit macht es möglich, dass sich ihre Schicksale in der Weise, wie es eben geschieht, zu tragischen Vorgängen verknüpfen. Könnte sich einer von ihnen jemals umwenden, so müsste er sehen, dass die anderen alle nur vorne bemalte Figuren sind und nach der Breite keinen Durchschnitt haben; dass es Figuren von Papier sind. Eine einzige nach allen Dimensionen reale Gestalt, eine Gestalt wie Hamlet, eine Figur wie Götz, müsste, wenn sie in eines dieser Dramen verwickelt würde, durch ihr blosses Dabeisein die ganze Handlung zersprengen.

Man ahnt, dass hier eine Welt aus der Phantasie des Genies



und doch nicht aus der Fülle der Wahrheit heraus geschaffen ist, eine seltsame Abbeviatur des Weltbildes. Im Gewande des Banditen verbirgt sich die Seele eines Helden; der Greis trägt die jugendlich widerstreitenden Gefühle in der Brust: Hass und Liebe; der Lakai sieht sich von der Königin angebetet; den Sohn treibt es, die Mutter zu töten; in dem Narren, dem buckligen, verachteten, tückischen Geschöpf wohnt grenzenlose Vaterliebe, und mit seinem ganzen zusammengerafften Gelde bezahlt er den Degenstoss, der ihm das einzige Kind tötet; der Verbannte, Geächtete erwirbt das Weib, das dem König, dem Kaiser versagt blieb: aber die Liebesnacht wird zur Nacht des Todes und die Lichter, die dem Hochzeitsfest angezündet waren, beleuchten zwei Leichen; der Mächtige ist ohnmächtig; der Narr ist traurig und weise; der sterbende Kardinal bringt noch mit einem Worte seiner entfärbten Lippen den jungen blühenden Didier um seinen Kopf; die Dirne liebt, wie keine zweite zu lieben vermag; Cromwell, der seinem Könige das Haupt abschlagen liess, zittert vor seiner Frau und vor den Reden eines Kindes... so ist diese Welt.

Dem aber, welcher diese Welt ins Dasein gerufen hatte, sollten erst zu Ende dieser Epoche wahrere, einfachere Gesetze des Lebens durch ein schmerzliches Erlebnis aufgehen. Ich meine das Erlebnis von 1843, den Tod seiner innigst geliebten ältesten Tochter. Sie ertrank in der Seine, wenige Tage nach ihrer Hochzeit, ihr Mann mit ihr. Dieser Tod des geliebten blühenden Wesens, dieser jähe und grosse Schmerz war das erste wirklich grosse Eingreifen des Schicksals in eine bisher nicht aufgewühlte Existenz, und er übte auf die Seele des Dichters die heimlich bildende Gewalt der

grossen Schmerzen aus. Indem er sich durchaus weh fühlte, empfand er die Grenzen seines Wesens; eine etwas gedunsene Vorstellung von sich selbst, die einen übermässigen Raum in der Welt eingenommen hatte, schrumpfte zusammen. Und das Dasein selbst gliederte sich ihm: mit dem geliebten jungen Leben schien eine Welt ausgestorben, und doch umgab ihn noch eine Welt. Zwischen den beiden gähnte die Gruft, ein unermesslicher Abgrund. So entsteht jenes bedeutende Buch «Contemplations», welches die Gedichte von zwei Jahrzehnten umfasst und doch von grösserer Einheitlichkeit ist, als eines jener früheren, rasch entstandenen. Hier ist die Persönlichkeit bei weitem kräftiger ausgesprochen, das Verhältnis zur Welt ist unvergleichlich weniger vag. Der Schmerz ist die wahre Einführung ins Dasein, und indem er dem Gemüte die Zusammenhänge fühlbar macht, ermöglicht er der schaffenden Phantasie die ersten Ansätze wirklicher Komposition, dieses Wort in seinem höchsten Sinne verstanden. Der Schmerz jenes Erlebnisses trieb Hugo in die Politik. Es folgt die Epöche, deren geistiger Gehalt oben festzuhalten gesucht wurde. Und hier spitzt sich schliesslich alles wiederum zu einem schmerzlichen Erlebnis zu: dem Erlebnis von 1851. Hier verwandelte sich das Geistigste in die brutalste Realität. Der Kampf der Ideen wurde mit Kanonen ausgefochten. Eine reaktionäre Weltanschauung hatte die Oberhand gewonnen und man kam zum Bewusstsein dieser Tatsache, indem man Gewehrläufe auf sich gerichtet fühlte, indem man seine Freunde in Blut liegen sah, indem man bei Nacht und Nebel ins Ausland flüchten musste. Revolution und Gegenrevolution ist immer die Realisierung von Tendenzen. Es gibt kein



grausameres Erlebnis für den unterliegenden Teil, denn es ist das völlige Zusammenbrechen der inneren und äusseren Welt; aber es gibt zugleich kein befruchtenderes Erlebnis für die Phantasie, eben weil es eine solche Verknüpfung der äusseren und inneren Welt enthält, eben weil sich hier die Realität durchaus symbolisch verhält. In solchen Zeiten geht dem erregten Geist ein Weltbild von grenzenloser Fülle auf; er sieht, dass nichts, was sich vollzieht, bedeutungslos ist und, trunken von Zorn und Leid, schafft er zum ersten Male ein Werk, das alle früheren an Komposition bei weitem übertrifft. Die « Châtiments » sind dieses Werk, dessen Einheitlichkeit ebenso bewundernswert ist, wie seine Lebendigkeit. Denn sie sprechen die ganze Fülle der Emotionen aus, die ein grosses, die Allgemeinheit, wie den Einzelnen treffendes Ereignis hervorruft; sie geben die Fülle der Realitäten, aus denen sich das Ereignis zusammensetzt und geben in Hunderten von Symbolen, die aus allen Gebieten des Lebens herkommen, den geistigen Gehalt des Ganzen. Diese achtundneunzig Gedichte, die gleich zornvollen tobenden Wellen zwischen dem Prolog Nox und dem Epilog Lux einherfliessen, geben durch ihre Anordnung, durch die Reflexe, die sie eins vom anderen empfangen, die Suggestion einer räumlichen Einheit, einer erhabenen symbolischen Schaubühne, und man darf hier, bei allem Abstand, an Dante denken. Nun hatte der Dichter, aus der Wirklichkeit heraus, einen grossen Begriff von der Einheitlichkeit des Daseins gewonnen; Tun und Leiden hatte er als die Synthese der äusseren und inneren Welt erkannt, und so eine grosse Manier der Darstellung sich angeeignet; die Formen der grossen Kunst vergangener Zeiten werden ihm durchsichtig: die Bücher

des Alten Testamentes, die antiken Tragiker, Dante. Es geht ihm auf, wie man dazu gelangen kann, die Geschehnisse der Zeiten so lebendig zu erblicken, in ihnen den Atem Gottes ebenso zu spüren, wie er ihn in einem Geschehnisse der eigenen Zeit zu spüren bekommen hatte. Hier kommen zwei Elemente zu Hilfe: der grosse architektonale Zug seiner Phantasie und der Zug seiner Zeit zur Historie. Denn der Begriff des Historischen beherrscht die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

So entsteht jene Vision einer ungeheueren Mauer, die zusammengesetzt ist aus den menschlichen Geschlechtern und ihren Schicksalen. Und so entsteht das grosse Buch, das zusammengesetzt ist aus Gedichten eines grossen Stils, die etwas vom Epos haben und etwas von der Allegorie, etwas Hymnisches und etwas Chronikhaftes: die Legende der Jahrhunderte. Diese Kunstform ist einzig; es sind in ihr alle Elemente des grossen Stils amalgamiert, die uns überliefert sind; aber sie sind völlig amalgamiert. Es wird für einen Augenblick der Ton der Propheten aufblitzen oder der Ton der Chansons de geste; Pindar wird von Lucrez abgelöst werden und dieser in Vergil überfliessen; es wird der innere Rhythmus des Dante anklängen und im nächsten Augenblick von jenem spanischen Ton übertönt werden, den auch Corneille gekannt hat. Aber dieses Ganze bewahrt eine Einheit, durch die es fortleben wird.

Wer mit grossem, vereinfachendem Blick die wechselnden Formen des menschlichen Daseins überschaut, und wem dazu das Erblicken des Gegensatzes als eine Grundform seines Geistes gegeben ist, über den wird jene Vorstellungsweise eine grosse Kraft gewinnen, welche in dem Vorspiel zum Buche «Hiob» symbolisch ausgedrückt ist:

die Vorstellung, dass das gute und das böse Prinzip eine Art Wette über den Verlauf der menschlichen Existenz im einzelnen und im allgemeinen abgeschlossen haben. Diese dualistisch-religiöse Vorstellung erlaubt Victor Hugo, in den grossen Konzeptionen seiner reifen Epoche über die Darstellung der Menschheit noch hinauszugehen, ohne sich doch völlig ins Vage zu verlieren. So waren, die Legende der Jahrhunderte ans Ewige zu knüpfen, noch zwei Bücher geplant: «La fin de Satan» und «Dieu». Menschheit, Begrenztheit und Unendlichkeit sollten in den gewaltigsten Symbolen ausgedrückt werden. Aber wer vieles schuf und sich oftmals gross fühlte, dem wird auch das eigene Schaffen ein gewaltiges, die Betrachtung fesselndes Schauspiel. Er demütigt sich und erhöht sich, indem er die Wirksamkeit seines Geistes dem Walten der Naturgewalten vergleicht. So entsteht das Buch «Les quatre vents de l'esprit». Die vier Grundformen der eigenen Inspiration, die lyrische, die satirische, die epische und die dramatische leben sich aus, jede ein Buch füllend.

Noch ist ein letztes Wort auszusprechen diesem reichen Greisenalter, das sich selbst ein monumentales Grabmal mit erhabenen Statuen setzt, vorbehalten. Die Inspiration dieses poetischen Genius trieb auf Antithese hin, der Verlauf des Lebens spitzte dies so zu, dass Parteilichkeit sein wahres Element bleiben musste. Immer sah er irgendwo das Schlimme inkarniert und irgendwo das Gute, und mit mythenbildender Gewalt, Vergangenheit und Gegenwart aufwühlend, setzte er sein Inferno und sein Paradiso nebeneinander, nicht ganz ohne den Einfluss jenes erhabenen Vorbildes, das ich hier andeute, und doch aus einer so ganz anderen Geistesverfassung heraus, sehr entfernt von der

ehrwürdigen Geschlossenheit, tiefsinnigen Verkettung des grossen Vorbildes. Indessen hatte ein Dezennium das andere abgelöst, und den rednerisch historischen Drang der ersten Hälfte des Jahrhunderts vertrieb das naturwissenschaftliche Streben der zweiten Hälfte. Von diesem neuen Licht angeglüht, spricht ein Werk des Greisenalters den Geist tiefen Begreifens und mitleidsvoller Zurechnung aus. In «La pitié suprême» ist die Gestalt Ludwigs xv., auf die an anderen Stellen mit allegorisierender Wucht alle Züge des Bösen gehäuft sind, mit einem Blick angesehen, der alle Verzerrungen auflöst und im «Bösen» ein menschliches Schicksal sieht.

Und noch ist eines abzutun. Wer die Geschichte der Menschheit durchwühlt hat, Generationen über Generationen türmt, durch die Geschichte hindurch ins Dickicht der Legende dringt, das Gewühl der Untergegangenen mit dem Blick durchstreift hat und auf die einzelnen Töne eines unendlich verworrenen Geräusches zu horchen bestrebt war, dessen Phantasie ist bis zur Ermattung belastet mit der Vielfalt des menschlichen Denkens und Wähnens. Der eingeatmete Dunst dieser Myriaden von abgestorbenen Gedanken muss ausgeatmet werden, die Kraft der Phantasie muss dieses Chaos einen Augenblick zusammenballen, um es dann für immer von sich wegstossen zu können.

Dies ist das Buch «L'Âne». Die Einkleidung ist ein parabolischer Gedanke, den schon die «Légende» enthält, in dem Stück: «Dieu invisible au philosophe». Der Prophet, der Assyrisch und Arabisch, Persisch und Hebräisch versteht, weiss nichts. Er starrt in die Nacht hinein und brütet über dem Rätsel des Daseins. Auf einmal, wie er in seinen Gedanken durch den Wald reitet, stutzt sein Esel und



steht starr. Die stumme Kreatur hat Gott gesehen, den der Prophet zu erblicken sich vergeblich müht.

In dem Gedicht «L'Âne» tritt an Stelle der vier Sprachen, welche der Prophet versteht, die ganze Wirrnis des aufgehäuften überlieferten Wissens:

«Tous ces textes qui font le silence autour d'eux  
Et d'où l'odeur des ans et des peuples s'exhale...»

Von einem minder bedeutenden aber eigenartigen Dichter der auf Victor Hugo folgenden Generation ist das Wort gesagt und wiederholt worden, seine Eigenart beruhe darauf, dass für ihn die sichtbare Welt existiere. Diese Eigenschaft, die ein Hinstreben der Poesie nach der Seite der Malerei andeutet, besitzt aber Hugo vor allen und in einem solchen Grade, dass alle nachher Kommenden nicht unabhängig von ihm gedacht werden können. Die künstlerische Stärke seines Weltbildes ist das Bild der sichtbaren Welt. Dies geht so weit, dass ihn fast immer und fast überall das Sichtbare mehr interessiert als das Seelische. Ein berühmtes Gedicht «Tristesse d'Olympio» enthält Klagen über die Vergänglichkeit der irdischen Dinge und über das Hinschwinden der Liebe. Diese Klagen werden in einem Park ausgesprochen und die Schilderung dieses Parks, der doch nichts als der Rahmen des seelischen Vorganges sein soll, ist so herrlich, dass das Gedicht sehr wenig rührend, aber unendlich deskriptiv wirkt. Der Ideengehalt der «Orientales» ist nicht sehr gross. Aber alles Pittoreske in diesem Buch ist unvergleichlich und eigentlich besteht das Buch aus nichts anderem. Er sieht die Länder, die er nie gesehen hat, und er sieht sie mit mehr Lebendigkeit vielleicht als Tausende, die dort gelebt haben.

«La ville au dômes d'or, la blanche Navarin,  
Sur la colline assise entre les térébinthes.»

Und Korinth mit seinem steilen Vorgebirge und die Inseln mit ihren leuchtenden Klippen, und den Hügel von Sparta, und den Teich von Arta, und die seltsam geformten Fahrzeuge, die sich auf den Wellen schaukeln, und die Pferde mit wilden Mähnen, mit den farbigen Sätteln, an denen die grossen scharfkantigen Steigbügel herabhängen,

«Et le Klephte à l'oeil noir, au long fusil sculpté»

er sieht sie, sieht alles, sieht den grossen Orient und jenen anderen Orient, das maurische Spanien...

«Quand la lune à travers les mille arceaux arabes  
Sème les murs de trèfles blancs...»

So sieht er, in anderen Büchern, die Stadt des Mittelalters, den Dom, den Turm, die Burg, sieht dies alles so, dass man sagen kann, er lebt darin, lebt in diesen architekturellen Konzeptionen stärker als in seinen menschlichen Gestalten, empfindet ihr stummes Dastehen, ihre Mächtigkeit, ihre konzentrierte, gleichsam in ein einziges nie auszusprechendes Wort zusammengepresste Ausdrucksfähigkeit, ihre Schatten und Lichter, ihr Wuchten und Emporstreben, ihre Melancholie und ihren Stolz besser als die Regungen der menschlichen Seele.

Und so sieht er seine Menschen, sieht sie vor allem, bevor er sie fühlt. Er empfängt durchs Auge suggestive Vermutungen über ihr Inneres. Eine erhabene Gestalt tritt bei ihm unnachahmlich auf:

«..... comme sort de la brume  
Un sévère sapin, vieilli dans l'Appenzell



À l'heure où le matin au souffle universel  
Passe, des bois profonds balayant la lisière,  
Le preux ouvre son casque, et hors de la visièrre  
Sa longue barbe blanche et tranquille apparaît. »  
(Légende: Évradnus.)

Und die Schilderung ihres Tuns und Lassens, alles was nachkommt, vermag oft nicht den Eindruck einer solchen ersten Vision zu erhöhen, in welcher das Pittoreske durch seine Intensität symbolisch wirkt.



III.

DIE ENTWICKELUNG  
DER DICHTERISCHEN FORM



**D**EM Deutschen ist es geläufig, eine bis zur Haltlosigkeit getriebene Freiheit des poetischen Stiles sich gefallen zu lassen. Ihm tritt bei Betrachtung der französischen Dichtkunst vor allem der Begriff einer strengen Kontinuität entgegen. Dem französischen Autor von Bedeutung sind die grossen Vorgänger, die er in seiner poetischen Gattung besitzt, gleich lebendig, ob sie der eben hingeschwundenen Generation oder einem weit abliegenden Jahrhundert angehören. Man kann sagen, dass eine glückliche und prägnante Wendung, ein mustergiltiger Vers in dieser durchgearbeiteten Sprache sich für immer wirksam und lebendig erhält und dem, der ihn geschaffen, ein in Ewigkeit nicht verfallendes Anrecht auf eine gewisse Betrachtung sichert. Daher vollziehen sich dort alle Revolutionen des poetischen Stiles unter heftigem Widerstand und allgemeiner Aufmerksamkeit, wovon bei uns nichts zu bemerken ist.

Unter den gewaltigen Umwälzungen, welche die Zeit von 1789 bis 1815 erfüllten und weder eine der öffentlichen Formen, noch die intimen Lebensformen unberührt liessen, war die literarische Form das einzige, was sich unverletzt erhalten hatte, sowohl in bezug auf die Strenge des Versbaues als auf die Sonderung der Wörter in solche, die zum Gebrauch der gehobenen poetischen Diktion geeignet schienen, und solche, die hievon auszuschliessen waren. Man wird die Vor- und Nachteile dieser traditionellen Strenge mit einem Blick überschauen: das grosse Talent wurde freilich herabgedrückt und in der Kühnheit seiner Ergiessungen gehemmt, die kleinen Talente aber, deren Produktion immer die Masse ausmacht, konnten gar nicht unter eine gewisse anständige Gleichmässigkeit und



Getragenheit des Tones hinabsinken . Für dies alles hatte sich im Publikum eine äusserste Feinfühligkeit festgesetzt und von Generation zu Generation erhalten, und auch dieser Sinn überdauerte die aufgeregten Zeiten . In den ersten Dezennien des neuen Jahrhunderts war er ungeschwächt wirksam . Bei der Aufführung des « Cid » von Lebrun erregte das Wort *chambre* ein missfälliges Gemurmel. « Othello », in einer Übersetzung von Alfred de Vigny, fiel wegen des Wortes *mouchoir*, dessen Erwähnung in der Tragödie als unerträglich berührte . Solchen Gesinnungen, so festgewurzelt und verbreitet, stellt sich nicht ein Einzelner mit Erfolg entgegen ; aber einer ganzen Generation, die sich reich an innerem Erlebnis, vielfältig im Erfassen des Weltbildes und beengt in ihren Ausdrucksmitteln fühlt, sind diese künstlichen Schranken endlich keine Schranken mehr . Hier kommt der Einfluss auswärtiger Literaturen zur Geltung ; die Jugend erfasst das Fremde mit Sehnsucht und Leidenschaft, und von fragmentarischen Andeutungen, trübe übermittelt, kann dennoch eine ungeheure Wirkung ausgehen .

Die stärkste Vermittelung geschah durch das Buch « De l'Allemagne ». Von einer bedeutenden Frau zu politischen Zwecken geschrieben, in bewusster Analogie zu jener gleichnamigen Flugschrift des Tacitus, hat dieses merkwürdige Buch noch mehr und anhaltender im literarischen Sinne gewirkt als im politischen und moralischen . Indem es die Einheit von Charakter und Genie mit Entschiedenheit hervorhob, drängte es alle « formalen » Probleme in den Hintergrund und liess die Gesichtspunkte des guten Geschmackes als klein und pedantisch erscheinen . Es tat einen grossen Horizont auf : das Erhabene, das Vage, das

Leidenschaftlich-Schrankenlose ist hier in einer anderen Beleuchtung gesehen, als die traditionelle französische. Die Schwäche der nationalen Diktion, des nationalen Verses wird mit klaren Worten ausgesprochen: «Le despotisme des alexandrins force souvent à ne point mettre en vers ce qui serait pourtant de la véritable poésie: cette forme de vers appelle les sentences et les antithèses, qui ne présentent jamais les idées ni les images dans leur parfaite sincérité, ni dans leurs plus exactes nuances.» Indem mit Nachdruck auf die reichere Sensibilität, die grössere Phantasie der Deutschen hingewiesen wird, kommen von selbst die Nachteile eines beengten Vokabulars zur Sprache. Es wird geklagt: «Wie könnten wir es versuchen, ein Gedicht von dem geistigen Reichtum, der bunten Fülle der <Glocke> zu übersetzen, da wir uns vom Gemeinen unablässig beängstigt fühlen!...»

Sollte aber eine völlige Revolution des poetischen Sprachgebrauches zustande kommen, so musste eine grosse Steigerung des Selbstgefühles in den poetisch Schaffenden vorausgehen; denn nur wer sich alles Grossen voll fühlt, wagt es, sich über ererbte Traditionen hinwegzusetzen. Nun war in der Tat der Begriff der dichterischen Persönlichkeit und ihrer Bedeutung, der sich in den letzten Perioden jenes «auflösenden» achtzehnten Jahrhunderts wirklich fast völlig aufgelöst hatte, indem seine eigentlich künstlerischen Elemente sich zu der trockenen Glätte und Geringsfügigkeit eines Delille niederschlugen, seine Geistes- und Lebens-elemente sich aber in Philosophie und praktisch-politische Spekulation umsetzten, dieser synthetische Begriff «Dichtergrösse» war wieder lebendig und machtvoll geworden; und hier sehen wir uns aufs neue zu

jenen beiden grossen Namen Chateaubriand und Lamartine zurückgeführt. Chateaubriand, voll des Gefühles der eigenen bedeutenden Persönlichkeit und einer grossartigen Manier der Darstellung in jedem Augenblicke sicher, scheute nicht davor zurück, auch ein solches Element in den Kreis der Poesie zu ziehen, welches bisher, als die Wurzel des geistigen Lebens und der Angelpunkt der Weltanschauung selbstverständlich betrachtet, von jeder Art der poetischen Darstellung durchaus ausgeschlossen war: das Element des christlichen Glaubens. Indem er zwei der grössten Erscheinungen vergangener Epochen instinktmässig für seinesgleichen im Range erkannte, Bossuet und Voltaire, trieb ihn sein Genie, mit dem einen zu rivalisieren und den andern zu vernichten. Und hatte die « Art poétique » des Boileau die Religion als Stoff ausgeschlossen, « De la foi d'un chrétien les terribles mystères » der labilen Darstellung durch den Poeten entziehend, so sehen wir Chateaubriand gerade diesen Komplex seelischer Erlebnisse mit instinktiver Begierde nach dem grössten, lebendigsten Stoffe in den Mittelpunkt seiner Werke stellen. Hierdurch erfolgte eine ungeheure Lockerung, ein ungeheures Entschleiern von inneren Abgründen, eine ungeheure Befruchtung der Phantasie. Dieser Stoff hing durch seine Wurzelfasern mit allen, völlig mit allen Teilen und Teilchen des Seelenlebens zusammen; hier gewann in einer neuen helldunklen Beleuchtung alles Seelische ein neues Ansehen und die früheren starren Begriffe von Bedeutend und Niedrig, Würdig und Gemein, konnten sich nicht lange aufrecht erhalten. Analogisch wirkte dieses Thema auf alle Betrachtung des Seelischen, überallhin aufwühlend, verwirrend und bereichernd.

Daneben trat Lamartine und brachte eine andere Bereicherung der Skala des Empfindens: er drückte Regungen aus, die wegen ihrer Weichheit, ihrer Unbestimmtheit bisher für die Poesie sozusagen nicht existiert hatten. Die verfließenden Stimmungen sanfter Resignation, träumerischer Befriedigung, vager Melancholie wurden nun reichlich empfunden, seit sie so glücklich ausgedrückt waren, und teilten sich der ganzen Generation mit.

Unter diesem doppelten Einfluss entwickelte sich der Genius Victor Hugos. Es war sein eingestandener Ehrgeiz, den einen dieser grossen Dichter zu erreichen, es dem andern gleichzutun. So musste er zuerst von seinem Genius das verlangen, was sie besaßen; von selber und ungerufen stellte sich, mit reifender Kraft, das ein, was ihn von ihnen unterschied.

Aber das war das Erste, das das Ziel eines wortlosen inneren Nachstrebens, Anempfindens: den grossen Ton des Einen mit der Weichheit des Anderen zu verbinden. Nun ist aber dies das Besondere des grossen Talentes: dass es immer neue, scheinbar widerstreitende Elemente der Bildung in sich aufzunehmen und das vielfältig Unverwandte zu einer glänzenden Einheit zu verschmelzen vermag. Zu jenen jugendlichen Aspirationen, deren Geist im allgemeinen ein christlicher, einigermaßen germanischer zu nennen ist, findet sich plötzlich ein unerwartetes Vorbild hinzu, dessen Form und Gesinnung völlig lateinisch, ja antik und heidnisch ist. Im Jahre 1819 war, so unerwartet als aufsehenerregend, das glänzende Dichterwerk des André Chénier an den Tag gekommen, dessen Name bisher nur durch wenige bei seinen Lebzeiten veröffentlichte Gedichte und durch die Tatsache seines frühen und



gewaltsamen Todes eine gewisse Publizität besass. Und nun, ein Menschenalter nach seinem Tode, gelangten diese Elegien und Hymnen, diese Bruchstücke und Überbleibsel in die Hände eines gewissenhaften Herausgebers, und drangen sogleich in die Öffentlichkeit, mit ihrem wahrhaft antiken Glanz und ihrer unverwelklich blumenhaften Anmut, als die Hinterlassenschaft eines auf der Guillotine in blühender Jugend Hingestorbenen, doppelt geisterhaft ergreifend. Hier war eine vollständige, eigentümliche und verführerische Vision der Antike: in einem Spiegel die Welt des Homer, des Hesiod und des Moschos aufgefangen. Was man hier in den Händen hielt, war so sehr, so durchaus Poesie, wie lange nichts, was die französische Sprache hervorgebracht hatte; hier lebte und glänzte in jedem Vers jenes *Θαλαρόν*, jenes blumenhafte frische Wesen, die «*novitas florida*» des Lucrez. Hier war die äusserste Künstlichkeit mit einer tiefen Herzlichkeit vereint; alles aus zweiter Hand und doch alles von einer taufrischen Lebendigkeit. War man ganz unter dem Zauber des Grossen, des Vagen, des Sehnsüchtig-Grenzenlosen, der finsternen Erhabenheit, des düsteren Prunkes gestanden, so ging von diesen Gedichten die nicht minder intensive Faszination der vollkommenen Klarheit, der süssen freudigen Vollkommenheit, der zauberhaft geschlossenen antiken Welt aus. Victor Hugo fühlte sich stark genug, dieses neuen Zaubers sich zu bemächtigen, ohne auf jenes andere Element zu verzichten. Aber man wird den Einfluss, den Chénier auf ihn geübt hat, kaum je zu hoch anschlagen können. Denn er empfing von ihm das liebliche antike Weltbild als Ausdruck der idyllischen und elegischen Stimmung; er empfing von ihm ein lebendiges sinnlich-geistiges Verhältnis zur



Mythologie, ein tiefes natursymbolisches Verstehen dieser erstarrten poetischen Gebilde; und nicht zuletzt die Fülle und Anmut des Verses, die mit den glücklichsten Bildungen Vergils wetteifernd, zugleich dem Ohr ein Rhythmisch-Ganzes, dem Auge ein gedrängtes Bild und dem Geist die Mitteilung eines bedeutenden und schönen Vorganges bietet. Überall dort, wo Victor Hugo Reichtum und Gelassenheit, symbolische Kraft mit erhabener Einfachheit vereinigt, immer in jener unvergleichlichen Kunstform der heroischen Idylle, mit der er einmal, in «Booz endormi», den Höhepunkt seiner ganzen Produktion erreicht hat, schwingt etwas mit von dem Geist Chéniers. Der Kreis, den die Inspiration Chateaubriands und die Inspiration Chéniers umspannen soll, ist nicht klein, aber hier bereitete sich eine Synthese vor, die dem Ausdruck jeder menschlichen Regung gewachsen sein sollte. So war noch ein Ton aufzunehmen, männlich, stolz, durchaus französisch, französisch mit einem Anhauch spanischen Geistes: der Ton des grossen Corneille. In der Vorrede zu «Cromwell» findet sich diese Erinnerung an Corneille, die alles zusammenfasst, was über ihn hier auszusprechen ist: «C'est après avoir été ainsi rompu dès son premier jet, que ce génie, tout moderne, tout nourri du moyen-âge et de l'Espagne, forcé de mentir à lui-même et de se jeter dans l'antiquité, nous donna cette Rome castillane . . .» In einem solchen Sinne Corneille zu lesen, an dem Hochmut seiner Gesinnung, dem Stolz seiner Diktion sich zu berauschen, sein feudales, sein spanisches Element ihm nachzufühlen, gleichsam seine persönliche Fiber unter der Hülle klassizierender Form emporzuwühlen, dies heisst sich in ihn einleben, und wo die geniale Kraft der Assimilation vorhanden ist, heisst

es jenes Tones sich bemächtigen und ihn fortan zu besitzen. Denn so eignen sich die Geister einer produktiven Epoche alles an, was ihnen aus früheren Zeiten lebendig erscheint. Sie sind ohne Gelehrsamkeit; aber eine heftige Begierde, zu erobern, die Kunst in sich zu bereichern, treibt sie in jede Richtung. Sainte-Beuve hat es für die Generation von 1827 schön ausgesprochen: « Chacun alors prenait l'initiation où il le pouvait; on saisissait un point et l'on devinait le reste. — Surtout dans l'ordre lyrique, les dernières sources trop fréquentées du dixhuitième siècle étaient taries et épuisées; le style était entravé et gêné: l'étendre, enrichir la palette, ajouter quelques notes aux accents connus, voilà... »

Und dies ist eine der Konkordanzen, an welchen, wie oben angedeutet wurde, eine produktive Epoche reich ist: es brachten die einen das ans Licht, was die andern brauchten. Wollte man über Corneille hinaus, seinen Ton zu bereichern, wollte man « une fibre héroïque et mâle un peu cornélienne à l'avance », und dazu eine anhaltende Erhabenheit des Tones, eine majestätische Fülle, eine gewaltige Breite des Vortrages, so gab es wohl eine verschollene, einst hochberühmte Dichterkraft, die alles dieses darzubieten vermochte. Und gerade diesen Halbverschollenen brachte Sainte-Beuve mitten in jenen an Inspiration und Leben reichen Jahren mit Glanz an den Tag und bereicherte mit einer Anthologie aus den Werken des Ronsard den geistigen Besitz der Epoche, Stil- und Sprachgefühl mächtig belebend (1828). Die Diktion Victor Hugos trägt hier und da in ihrem Gefüge den Ronsardschen Charakter, hier und da aber auch an ihrer Oberfläche, in einer einzelnen Kühnheit, die wie ein Glanzlicht aufgesetzt ist. Hiezu rechne ich

den reichlichen Gebrauch des substantivierten Tätigkeitswortes, eine Pomposität, die Ronsard so eigen ist:

«Je suis le regardeur infini.»

(Légende: Suprématie.)

«Ce chercheur d'aventures sublimes.»

(Ibidem: Éviradnus.)

ferner aber jene besondere und wirksame Kühnheit des Gebrauches, einmal den Eigennamen als Gattungsnamen zu setzen, wodurch ein eigentümlich legendärer übergrosser Zug in die Darstellung kommt, ein nächstesmal den Gattungsnamen oder das abstrakte Substantiv mit jäher Personifikation gleichsam als einen Eigennamen hinzusetzen:

«N'est-il pas l'héritier de César ? le Philippe

Dont l'ombre immense va du Gange au Pausilippe ?»

(Légende: La rose de l'Infante.)

oder mit noch kühnerer Verwendung:

«Complète ta grandeur par de la Sibérie.»

(Les quatre vents de l'esprit.)

und anderseits:

«Et tes deux boucliers ? - J'ai mépris et dédaigné.»

(Ibidem.)

Auch wird man den Einfluss von Ronsard nicht verkennen, wenn man bei Hugo einen sehr starken Gebrauch des substantivierten Adjektivs wahrnimmt:

«Quand de l'inaccessible il fait l'inexpugnable.»

(Le petit roi de Galice.)





liebliches und so abgeschlossenes Gemälde der antiken Welt einen ähnlichen und etwa noch intensiveren Zauber ausübte, freilich nicht so ins Breite, sondern auf die Einzelnen, am meisten auf die Dichter und ihre Nahestehenden. Des Namens Byron blosser Erwähnung wird genügen, um zurückzurufen, wie gewaltig dieser grosse Dichter im gleichen Sinne wirksam war: die ungeheuere Sonnen- und Farbenwelt des Orients in romantischen Perspektiven aufzuschliessen.

Hier müssen wir von einem deutlichen Hinstreben der Poesie nach dem Gebiete der bildenden Künste sprechen, einer bedeutenden Einwirkung des Auges auf die Ausbildung der Phantasie. Und dieses neuartige folgenreiche Streben werden wir keiner Nation stärker zurechnen dürfen als der französischen, wie denn überhaupt vom siebzehnten Jahrhundert an bis auf unsere Zeit den Franzosen in der Pflege jener Künste ganz allein eine wahrhafte Kontinuität beschieden war, wovon auch allein ein wirklicher Einfluss auf den Geschmack und die Geistesrichtung der breiteren Menge ausgehen kann: denn das Vereinzelte bleibt immer ohne Wirkung auf die Masse, es möge noch so bedeutend sein und auf einzelne noch so tief wirken. Es ist das Verhältnis des französischen Volkes zu den Produkten der bildenden Künste, vor allem aber zur Architektur, ein glücklicheres und lebhafteres; was die Malerei hervorbringt, existiert für mehrere, und der Sinn des Sehens ist nicht so gar wenigen verliehen.

So musste, in einer Epoche, die alles aufwühlte und jedes neuartige Andersstreben begünstigte, auch das pittoreske Element des Daseins mit Gewalt in die Poesie Hugos eindringen: ihm bedeuteten diese Künste viel; das Alte in

ihnen war ihm lieb und das Neue nicht verschlossen. Was für ihn den Zauber der vergangenen Zeiten ausmachte, war hauptsächlich das, was sich durchs Auge überliefert: die Bauwerke, die Bildwerke erschlossen ihm das Mittelalter und die späteren Jahrhunderte. Franz I. und sein Hof, das waren ihm vor allem Menschen, die Tizian gemalt hat; die spanischen Habsburger, das waren ihm vor allem die unendlich suggestiven Gesichter von den Velasquezbildern; das Mittelalter, das waren ihm die Türme mit den Spitzbögen, die Portale mit den Tausenden von mystischen und grotesken Gestalten, die dicken Mauern, die Verliese, die Erkerstuben: von hier ging er aus und erriet von hier aus mit synthetischer Kraft Geist und Gemüt einer Epoche. Die Malerei seiner eigenen Zeit aber war bedeutend genug, um ihn nicht im Stich zu lassen, wenn er ein schönes und glühendes Weltbild der Gegenwart erfassen wollte. Hier ist vor allen Delacroix zu nennen, der nahezu unbegrenzt war im Ausdruck des Leidenschaftlichen und Farbig-Gewaltigen. Ihm gab zuerst der Anblick des Orients den grossen Anstoss; der Genius Rubens' wirkte im gleichen Sinne. Zuerst zogen ihn erhabene Stoffe an, die in das Helldunkel der grossen Poesie schon gehüllt waren: die Barke mit Dante und Vergil, oder das « Gemetzel von Scio », eine Orgie von Scharlach, Feuer und Wolkendunkel, eine Byronsche Atmosphäre. Allmählich aber wurde ihm jeder Stoff erhaben und grossartig. Er sah überall die grandiosen Antithesen und die grandiosen Harmonien der Farbe. Das gelbe Ziegenfell, das einen rothaarigen, am Flusse trinkenden Hirten einhüllt, gegen den tiefblauen Himmel; zwei ineinander verschlungene kämpfende Tierleiber, braun und grau, unter der glühen-



den Abendröte; das Rot eines Mantels, ein blutbespritzter leuchtender Menschenleib, das Braun eines Pferdes und das Dunkelblau einer Felsenschlucht: aus solchen Harmonien war für sein Auge die Welt zusammengesetzt und er war unermüdlich, sie festzuhalten. Neben ihm legte Géricault Grösse und pittoreske Gewalt in die Darstellung der menschlichen, der tierischen Gestalt; Descamps ersah mit grossem Blick das Erhabene der Landschaft. Es war, um nicht noch viele zu nennen, eine malerische Atmosphäre grosser Art vorhanden, und der Dichter, «für den die sichtbare Welt existierte», brauchte nicht allein aus sich zu schöpfen, um sich vor dem Vagen zu sichern, und den Vor- und Hintergründen seiner Vision eine grosse Bestimmtheit zu geben.

Indem er aber dem inneren Auge viel bietet, so will er doch nicht bloss fürs Auge schaffen, sondern wendet sich noch an einen höheren Sinn. Er will doch ausdrücken, und irgendwie anschaulich machen, was sich der Anschauung eigentlich entzieht: was noch über den Gedanken hinausgeht, die Idee. Hier kommt ihm das Symbol zu Hilfe, tausendfach überliefert, wenn auch freilich erstarrt und entgeistert. Und in der eigenen Epoche fühlt er sich von Lebenden, Denkenden umgeben, denen es Bedürfnis ist, für das Tiefste ihres Daseins nach dem wahrsten Ausdruck zu streben, um ihren Geist und ihr Gemüt von der beängstigenden Verworrenheit zu befreien. Diese schaffen dem Vokabular einer Sprache seine höchsten geistig-sittlichen Elemente, indem sie das Überkommene in ernstem Sinne erfassen und Neues hinzubilden, dem ihre vielfältige geistige Erregung tiefere und zarte Schwebungen mitgibt. So wirkte jene Gruppe von Strebenden, die, zuerst als

Saint-Simonisten, im weiteren Verlaufe als Sozialisten bezeichnet, ein neues sittliches Ganze, dem ursprünglichen Christentum ähnlich, aber weit vollkommener, in der Welt hervorzurufen gedachten. Erfüllt von vagen Strebungen, die sie für Ideen nahmen, bemächtigten sie sich mit Kühnheit und Leichtigkeit aller Terminologien vergangener Epochen. Alles frühere Streben schien ihnen nur auf das jetzige hinzudeuten, und es schien ihnen ein leichtes, die Ausdrucksweise des Platon und die der Evangelien, nicht minder die indische oder persische und noch sonstige Terminologien als die Dialekte einer einzigen Sprache zu erfassen. Bei ihnen ging alles durchaus auf eine kühne und leichte Synthese aus. War Saint-Simon der Urheber dieses vagen, zuweilen parabolischen Tones, so ist Pierre Leroux sein hauptsächlichster Vertreter. Sein bedeutendstes Werk, «De l'Humanité», den Entwicklungsgang der Menschheit im ganzen umfassend, überblickt alles mit Leichtigkeit, stellt überall Konkordanzen her, und weiss den ungeheueren, ja verzweifelten Stoff mit der trüglichen Sicherheit eines Nachtwandlers zu durchschreiten.

Jean Reynaud, halb Dichter, halb Doktrinär, stand diesen Geistern nahe. Gleich ihnen, verfiel er sich in den Verwickelungen des Jahres 1848. Auch er glaubte sich befähigt, das Gesamte des Daseins in einer Schrift zu umspannen. «Terre et ciel» nannte er ein Buch, welches einen vagen Pantheismus ausspricht und worin die sittlichen Fragen mit einer Sicherheit erörtert sind, wie sie nur ein solcher aufbringen kann, dem niemals Zweifel an der Sprache, als einem höchst trüglichen Ausdrucksmittel, gekommen sind.

Dies war eine geistige Atmosphäre, in welcher die Kritik

abstrakter Begriffe nicht tief ging. Man legte in die das Geistige bezeichnenden Worte mehr Emphase und Tendenz, als geistigen Reichtum. So muss der Gebrauch des Abstraktum in der Diktion Victor Hugos verstanden werden. Wenn das Abstraktum bei Dante aus der tiefsten, durch das seelische Erlebnis gewonnenen kristallklaren Überzeugung hervorgeht, wenn es bei Goethe das lebensvolle Aggregat der Erfahrung ist, ein glückliches, aus dem Individuum hervorblitzendes *Aperçu*, eine Neuschöpfung jedesmal, so ist demgegenüber das Abstraktum bei Hugo ein konventionelles Gebilde, an dessen Inhalt der Anteil des Dichters nicht gross ist.

Da wir aber doch irgendwo im Schatz der Sprache die fühlbare Einwirkung einer so mächtigen dichterischen Kraft suchen müssen, so sehen wir uns auf jene Worte zurückgeführt, denen malende Kraft im weitesten Sinne innewohnt.

Diesen Worten gegenüber besass er alle jene geistige Freiheit und schöpferische Kühnheit, die ihn gegenüber dem Abstraktum im Stich liess: er führt ein Wort von Schattierung zu Schattierung, treibt es in einen immer geistigeren, uneigentlicheren, grandioseren Gebrauch hinein.

Aus diesen reichlichen Kühnheiten des Sprachgebrauches konnte Arsène Darmesteter die schönen Beispiele schöpfen, welche das nie erstarrende « Leben » der Worte so deutlich illustrieren. Sei an zwei Adjektiven diese Kunst gezeigt, durch die Verwendung mit immer anderen Vorstellungselementen den Inhalt des einzelnen Wortes vom scharf-bestimmten Sinnlichen zum geheimnisvoll Metaphorischen hinüberzuführen. ( conf. Darmesteter « La vie des mots » . )





«Là, pas d'astre; et pourtant on ne sait quel regard  
Tombe de ce chaos immobile et hagarde.»

(Le Parricide.)

«Hagarde il détourna la roue inexorable.»

(Le Crapaud.)

«L'agonie éteignit sa prunelle hagarde.»

(La vision de Dante.)

Und hier sind noch andere Beispiele für diese so äusserst fruchtbare Kühnheit, das Adjektiv aus der sinnlichen Sphäre in die sittliche zu rücken, wo ihm dann alle suggestive Gewalt seiner mitschwebenden metaphorischen Elemente anhaftet:

«À l'empereur Othon qui fut un prince oblique.»

(Les quatre jours d'Elciis.)

«Cet homme marchait pur, loin des sentiers obliques,  
Vêtu de probité candide et de lin blanc...»

(Ruth et Booz.)

Eine gleiche Freiheit – und dies sind die wahren Schöpfungen, dies die wahren Bereicherungen des Sprachschatzes – dem Substantivum gegenüber: «gouffre» zur Bezeichnung des unermesslichen Himmels:

«Laissez-moi m'en aller dans vos gouffres sublimes!»

(Légende: Les Mercenaires.)

«ombre» zur Bezeichnung des Makrokosmos:

«L'ombre a tout l'ouragan, l'âme a toute la lyre.»

(Les quatre vents de l'esprit.)

So wirkt ein grosser Sprachgenius belebend auf eine Sprache: denn in der Sprache ist alles metaphorisch und die subtilere Metaphorik der Begriffsübertragung ist das un-  
ausgesetzte heimliche Leben der Sprache.



## ANGABE DER QUELLEN

Victor Hugo, Oeuvres complètes. Edition ne varietur. Paris.

Biographisch - Anekdotisches : Victor Hugo, raconté par un témoin de sa vie (1802 bis gegen 1840). Edmond Biré: «Victor Hugo avant 1830». A. Barbou: «Victor Hugo et son temps». Rivet: «Victor Hugo chez lui». Ch. Asselineau: «Victor Hugo intime». K. A. Hartmann: «Zeittafel zu Victor Hugos Leben und Werken».

Das literarische Gepräge der Epoche : a) Gleichzeitige Quellen : Madame de Stael: «De l'Allemagne». Chateaubriand: «Mémoires d'outre-tombe». Sainte-Beuve: «Critiques et portraits littéraires» (1832 bis 1839). «Portraits contemporains» (1846). «Causeries du lundi» (1851 bis 1862). Saint-Simon: «Le nouveau Christianisme». Pierre Leroux: «De l'Humanité». Lamennais: «Essay sur l'indifférence». «Paroles d'un croyant». Eckermann: «Gespräche mit Goethe». H. Heine: «Lutetia. - Französische Zustände». b) Spätere Darstellungen : Th. Gautier: «Histoire du romantisme». G. Brandes: «Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts».

Literarische und kritische Monographien : Ernest Dupuy: «Victor Hugo l'homme et le poète». E. Faguet: «Victor Hugo» (in le dix-neuvième siècle). Paul de Saint-Victor: «Victor Hugo». E. Rigal: «Victor Hugo poète épique». Paul Albert: «Poètes et poésies». A. Sarrazin: «Deutsche Stimmen über Victor Hugo» (Band VII der Abhandlungen). A. Ch. Swinburne: «A study of Victor Hugo».



VERLAG DER BREMER PRESSE · MÜNCHEN · 1925  
Die vorliegende Arbeit wurde vor einem Vierteljahrhundert  
behufs Erlangung der *venia legendi* an der Wiener Univer-  
sität angefertigt. Eine literarische Publikation, worin die-  
selbe und auch nur unvollständig veröffentlicht war, ist  
längst vergriffen. Als Sonderveröffentlichung der Neuen  
Deutschen Beiträge in der Werkstatt des Verlages gesetzt  
und in 1200 Exemplaren von der Mandruck A. G. gedruckt.











PQ 2301 .H6  
Hofmannsthal, Hugo von, 1 010101 000  
Versuch über Victor Hugo / Hug



0 1163 0238988 1  
TRENT UNIVERSITY

PQ2301 .H6

Hofmannsthal, Hugo Hofmann

Versuch über Victor Hugo.

73924

DATE

ISSUED TO

*Hofmannsthal, Hugo Hofmann*

73924

